

EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 1 Sayı: 8 Aralık 1987

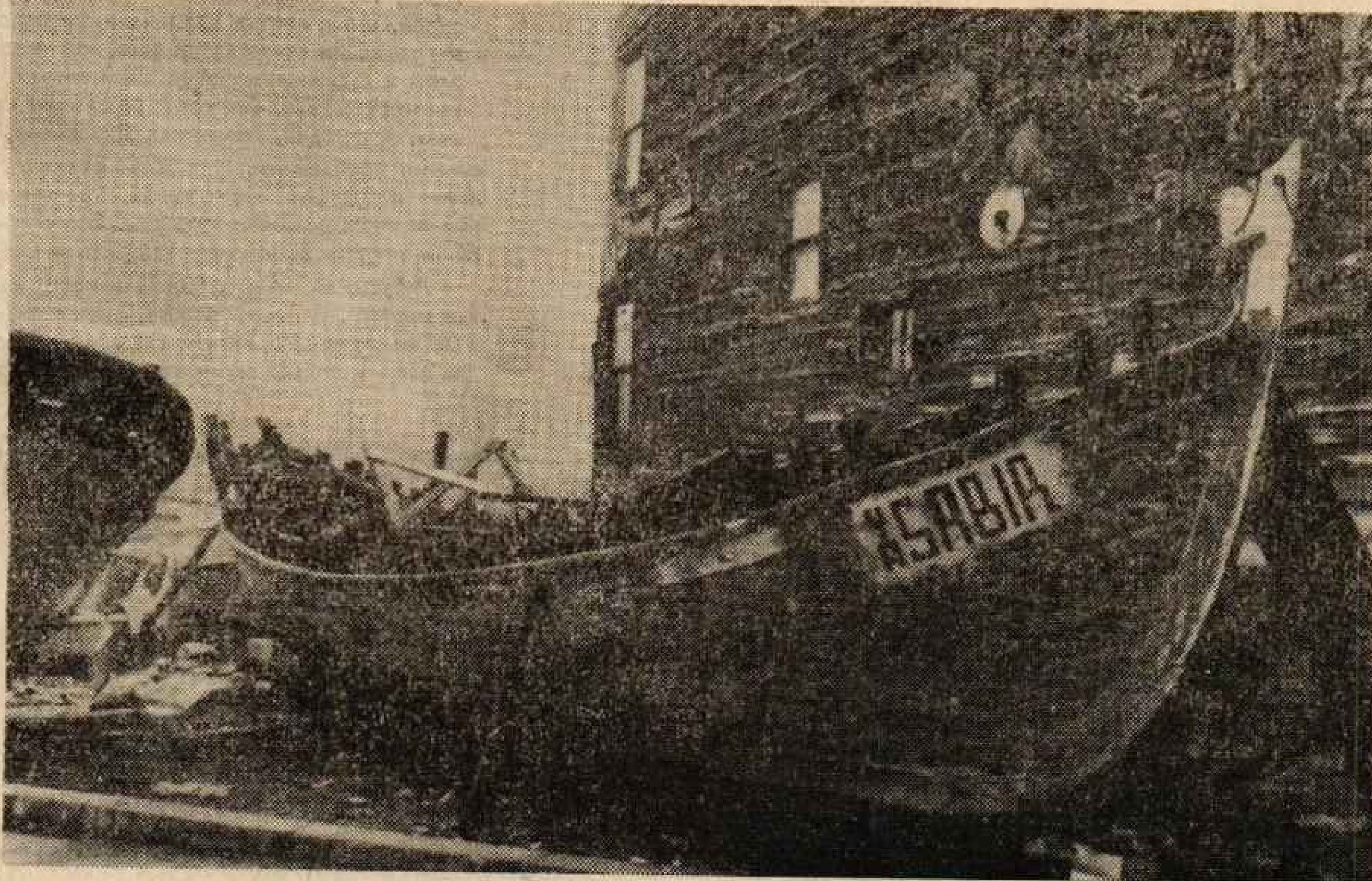
Fiyatı: KDV dahil 600 TL.

YOLBOYU

ÖLÜ KABUK

Geleceğe uzanırken nasıl bir kültür özlüyoruz? Nasıl bir edebiyat, sanat istiyoruz? Bu soruların cevabını tek bir kelimeyle, tek bir cümleyle ya da tek bir yazıyla, veya «her derde deva» bir kitapla vermek mümkün mü? Aslında «şöyle bir edebiyat», «böyle bir kültür» gibi cevaplar verilebilseydi hiç de fena olmazdı. Ama geçmişten şimdiki zamanlara, yaşadığımız zamanlara kadar gelen edebiyat pratiğimize, hatta bir adım daha atarak «yeni bir toplum»a mevcut ürünleri, üreticileri, kurumları ve kuramlarıyla olduğu gibi geçirilmeye çalışılan edebiyat pratiğimize bakarak; başlarken sorduğum iki soruya net tek cevabım olabilir: «Böyle değil». Bu noktayı açmayı biraz sonraya bırakıyorum.

Bütün bu pratiğe yaklaşım yöntemimiz, «Bunlar da kimseyi beğenmiyorlar»la özetlenebilen koyu bir *müşkülpesentlik* tablosu çiziyor. Müşkülpesentliği hemen herkes «anlayışla», gülümseyerek karşılayabilir. Öyle ya bu zor beğenirlik; incelmiş zevklerin, seçebilme yeteneğinin, eğitilmişliğin, güzellik duygusunun derecesini göstermesi açısından biraz da *şâyan-ı takdir*dir. Gelgelelim oldukça pervâsız ve küstah bir müşkülpesentliğe bir anlam vermek öyle anlaşılıyor ki zor oluyor. Oysa çok basit: Ardımızda kalan ve önümüzde duranlara *zoom*'la bakıyoruz. Tüm ayrıntıları, ölü ve canlı noktaları, kurumuş, çürümüş parçaları, enkaz yığınlarını veya hayat belir-



Enis Rıza

tisi gösteren, kıpırdayan «yerleri» görmemizi sağlayan bir *zoom*'la. Bu *zoom* bizim teorik arka planımızdır.

Ayrıca ölü, kuru, çürük, kokuşmuş, hareketsiz parçalarla uğraşmak, onları temizlemeye çalışmak, enkazı yoketmeye kalkışmak, pek öyle uzun boylu bir «pervâlılığı» gerektirmiyor. Bunu biraz açmak gerekebilir: Hiç abartmasız bugüne kadar yazdıklarımızın, tartıştıklarımızın, bir kere daha «baktıklarımızın» tümünün, sanat pratiğimizin ölmüş ya da ölmekte olan noktaları olduğunu, yokolan cansız, kuru, çürük yerleri olduğunu söylüyorum. Ölüleri yıkayıp gömmeye, ölü tırnakları koparmaya, kurumuş dalları kesmeye, deprem enkazını temizlemeye, tortuları, pislikleri ortadan kaldırmaya, belki de gübreleştirmeye devam ediyoruz. Güzel bir iş mi? Yeniyi kurmak için eskiyi yıkmaya «güzel değil» denebilir mi? Kesin olan kolay olmadığı. Neyse ki yapmaya niyetli olduğumuz tek iş bu değil. Daha doğru bir ifadeyle bu, yapılması gereken işin ilk bölümü. İkinci bölümün hayatiyeti sıkısıkıya ona bağlı. Bilmem bu bölümlerden sözederken «birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz» klişesini tekrar etmeye gerek var mı? Bir çeşit içiçeliğin yöntem gereği olduğunu gene de fazladan söylemiş olayım. Kolay değil dedim, çünkü öncelikle ölü noktanın, ölü parçanın tesbitinde güçlükler var. Sonra ölünün gerçekten ölmüş olabileceğine inanmak istemeyenlerle ortaya çıkabilecek bir «mutabakatsızlık» sorunu. Sanıyorum, zaten ölmüş noktalarla uğraşmak gibi «kolay» bir işe kimsenin girişmek istememesinin temelinde iki neden var: Biri bu «mutabakat» sağlanamayan «muhalif»lerle karşı karşıya gelmenin göze alınamaması veya bu «muhalefet»in gözden çıkarılamaması. İkinci neden ise daha «basit», kameraya takılabilecek başka zoom yok!

Burada sormak istediğim bir soru olacak: Sözünü ettiğim «göze alamama» ve «gözden çıkaramama» ikileminde ya da ikilisinde bir bilgisizlikden mi yoksa bir cesaretsizlikden mi sözedilebilir? Soruyu şöyle de yazabilirim: Bilgisizlikle cesaretsizlik arasındaki mesafe nedir? Bir mesafe olduğunu söyleyenler —ne kadar olduğunu söyleme yükümlülüğünü de ileride sormak kaydıyla şu anda yok sayıyorum— hangisinin diğerine daha çok «içkin» olduğunu açıklamak durumundalar. Bilgisizliğin mi, cesaretsizliğin mi? Bu noktada artık iki değil, tek bir neden *bahis mevzuu* olabilir. Şimdi yukarıdaki tüm «neden» sözcüklerini, «rahatsızlık»

ya da «problem» olarak yeniden okuyabiliriz.

Bizim ise böyle bir nedenimiz, tercüme edersek, problemimiz yok. Son derece gelişkin bir zoom'a sahibiz ve biraz acıklı olacak ama, «muhalifler» sorunu da hep ölü evindeki içten ama çaresiz ağlamayı, bağırmayı hatırlatıyor. Çok sevilen birinin ölümüne alışmak, hatta önce kabullenmek bile istemeyenin korku dolu itirazlarını hatırlatıyor. Her şeye rağmen insan «ya doğruysa» sorusunu çok kısa bir süre taşıyabiliyor. Sonra?

Yalın bir hüzünle karışık yoğun bir yalnızlık duygusu, terkedilmişlik duygusu, sudan çıkmış balığa dönme duygusu, bütün düzenimiz altüst oldu duygusu, şimdi ne yapacağız duygusu, ben sensiz n'aparım duygusu, tutunacak dalı kalmama duygusu. Ya doğruysa kuşkusunu silen «acı gerçekle» karşılaştıktan hemen sonra çok yoğun yaşanan bütün bunlar, yavaş yavaş şiddetini kaybederek, giderek alışılan, kabullenilen ve farkında bile olunmadan silinen duygu kırıntılarına dönüşecek. Kendini ve hayatı başka noktalarda varetme serüveni sürecek. Senaryomuz bu. Rolleri hemen dağıtabiliriz. Konuya ilgi duyanlar «şimdilik» hiçbir etki altında kalmadan kendilerini yakın buldukları rolü seçebilirler. Kuru şiir, çürük roman, sararmış araştırmacı, ölü şair, çok seven okuyucu, ağlamaktan göz pınarları kurumuş hayran, eli işte gözü oynaşta eleştirmen ve ölü yıkayıcısı adem. Bizim seçimimiz sonuncusu: «Ölü Yıkayıcısı Adem».

Ölüyü biraz da geride kalanların mahkûm oldukları sabır ve metanete güvenerek ve hiç kuşku yok, ölünün geride kalanlara yaşattığı acılara «rağmen» yıkayıp, gömmek. Devam edeceğiz.

Bizim dışımızda devam edeceğinden kuşku duymadığımız bir başka nokta «pratisyenler»imizin çok da «maddeci» olmaya zorunlu oldukları böyle bir konuda fazla «maneviyatçı» davranmaları. «Ölüm»e inanmaları için mutlaka mezar taşını görmeleri gerekiyor. «Öldü» demek yetmediği gibi, duydukları «salâ» da sadece ağlamayı artırıyor.

Şimdilik daha çok ölü tırnakla uğraşıyoruz. Ya da ölü kabukla. Onları anlatıyoruz, tanımaya ve tanımlamaya çalışırken kaçınılmaz olarak tüm özelliklerini ve ayrıntılarını biriktirme şansımız oluyor. Kaçınılmaz olan ikinci nokta ölü olanı canlı «yer»e göre, ya da tam tersi, canlı olanı ölü «yer»e göre tanımlamak durumunda oluşumuz bize «somutun zenginliği»ni değerlendirebilme, dolayısıyla hâlâ canlı, nefes alan yerleri görebilme şansını da sağlıyor. Şüphesiz, kuramsal arayışlara yönelirken «somutun zenginliği» hem çıkış noktası, hem de bir sınama bölgesidir. Hasan Hüseyin şiiri incelenirken ölü bir yere dikkat çekmek, yöntem gereği canlının, yeni'nin nasıl olması gerektiğini yavaşça ortaya çıkarır. Yazının başında belirttim, edebiyatın, kültürün veya örnekte şiirin «nasıl»ını ararken, öncelikle «böyle değil»i netleştirmek gerekiyor. «Bir şeyi karşıtına göre tanımlamak» yeni bir yöntem değil. Burada kullanırken son derece zenginleştirici oluyor. Ölü yeri tesbit edip —örneği değiştirelim, Zülfü Livaneli olsun— ölü kabuğu kazıyarak, «böyle müzik değil»i vermek işimizin ilk bölümüdür. İkinci bölüm ise buraya sıkıca bağlı: «Öyleyse nasıl»ın cevabını aramak...

«Öyleyse nasıl» sorusuna cevap aramak «kimlik aramak» değildir. Çok net bir kimliğimiz var. Üstelik biz kimliğimizi cebimizde değil, neredeyse bir rozet gibi yakamızda taşıyoruz. Bu, «yeni insan» ve «yeni toplum» fikr-i sabitini taşıyanlara ait bir kimliktir.

Ölü tırnağı kaldırıp, ölü kabuğu kazıyarak; alttan iterek, acıtarak gelen yeni'nin önünü temizliyoruz, yolunu açıyoruz. Yeni'nin bu yüzden, doğası gereği önündeyiz. Yeni'nin peşindeyiz, izini sürüyoruz, arıyoruz, bu kez doğası gereği ardındayız. Yeni'nin hem önünde hem de peşinde olmak! Bütün heyecan veren budur. Bütün heyecanımız da bu!

ADALET ÇUTSAY

İLERİCİNİN MÜZİĞİ

YALÇIN KÜÇÜK

Омер ЛИВАНЕЛЛИ подчеркнул, что одна из важных проблем — отношение между творческой интеллигенцией и руководителями. По книгам, сказал он, мы знаем, что в старые времена иные правители нуждались в поэтах. Но в наш век мы являемся свидетелями того, что связи и взаимоотношения между правительствами и художественной интеллигенцией порой прерываются. Один из нацистских главарей заявил, что, когда он слышит слово «культура», его рука тянется к пистолету. И сегодня, продолжал Ливанелли, писатели и поэты хотят заниматься серьезными проблемами. Они хотят отражать в своих произведениях наше представление о будущем, наши мечты. Мы находимся в стране, которая является родиной великих деятелей культуры. Это огромная для нас удача и огромная возможность увидеть культурные ценности в Советской стране — за это мы благодарны.

Аугусто ФОРТИ затронул вопрос, который, как он считает, важен для него как ученого. В нашей работе, сказал он, мы обсуждаем различные точки зрения, а затем должны прийти к согласию. Необходимо найти то, что является общим для всех и только таким путем наука движется вперед. Если это не достигнуто, то

Bir çok kusurum var; şimdilik ikisini saymak istiyorum. Birincisi, merakıma fren koyamıyorum ve merakta kendi önümde yalnızca Balzac'ı sayıyorum. *Edebiyat Dostları*'nı okuyorum ve aynı zamanda Sovyetler Birliği Komünist Partisi teorik yayın organı *Kommunist*'i izliyorum. İkincisi, izlediklerim ve gözlediklerim arasında bağlantı kurmaya çalışıyorum; bağlantı kurmak, Newton'un zamanından beri insan aklının bir tutkusu haline geldi. Akıl, bağlantı kurmakla belirleniyor ve sadece şizofrenler bağlantı kuramıyor. Ancak yeni roman örnekleri, bağlantı kurabilen aklı kusurlu gösterebiliyor.

Bu kısa yazıda önce *Edebiyat Dostları* ile *Kommunist* arasında bir bağlantı kurmak durumundayım; birindeki bir bilgiyi diğerindeki bir yazı ile ilişkilendirmek zorunluluğunu duyuyorum. Sonra, ilericinin müziği sorununu ortaya atmak istiyorum.

Güzelin doğumu özeni gerektiriyor; özen ilgi demektir. Ancak eleştirisiz bir ilgiyi, tıpkı şiddetsiz sevgi gibi, düşünmeyi mümkün görmüyorum. İki duvarın birbirine dokunmasına ilgi denilebilir mi; eleştirisiz ilgi ancak iki duvarın birbirine dokunmasıyla anlatılabilir. İlgi ve sevgi birbirine girmektir; bu eleştiriyi ve şiddeti gerektiriyor.

Müzik, bir insan durumudur; son yıllarda en çok müziğin eleştirisiz kalmasına üzülüyorum. Türkiye, «yeni» müzik üretebiliyor mu; şu anda bu soruya cevap vermek istemiyorum. Ancak müzik eleştirisi üretemediğini kesinlikle söyleyebiliyorum.

Kimler yapıyor? Üniversite yıllarından fakülte kantini arkadaşım Üner Birkan ve elektrik mühendisi Daniyal Erinç part-time müzik eleştiriyorlar. Faruk Güvenç de, provalardan ve konserlerden vakit buldukça müzik eleştirisi ve daha doğrusu müzikte eleştirimsi haplar yazıyordu. Son zamanlarda ise orkestra şefleri arasında Bizanten mavi-yeşil savaşına benzer kampanyalar düzenlemekle meşgul oluyordu. Bir başka çalışmamda, «Bir Soran Olursa» adını taşıyan kitabımda, Güvenç'in katıldığı konserlerin eleştirisini yazması karşısında hayretimi dile getirdim. Ciddi bulamıyorum.

Edebiyat Dostları'nda Hakan Bilal'ın «Âşık Livaneli'nin Zor Yılları» başlıklı incelemesini görünce son derece sevindiğimi belirtmek istiyorum. Müziğin sadece dinlenerek değil aynı zamanda eleştirilerek ele alınabileceğinin de gösterilmesini son derece sevindirici buluyorum.

Eleştiri olmadan güzelin doğup büyümeyeceği inancımı bir kenara bırakıyorum; müzikte eleştiri olmazsa ne olur, bir boşluk doğar mı? Doğada ve toplumda bir boşluk olabileceğine inanmıyorum. Müzikte eleştiri olmazsa boşluk doğmaz; çünkü, kaset piyasasının çarkları ve reklamlar, eleştirinin yerini alır. Türkiye'de müzik piyasasında her türlü reklam, eleştirinin yerini alıyor.

Piyasa ile insan aklı ve beğenisi birbirinin düşmanıdır.

Eleştirmeyen akıl yerini düşmanına bırakıyor.

Hakan Bilal'ın yazısından, Livaneli'nin, bir Moskova gezisinin izlenimlerini iş adamlarının eşleri için çıkarılan Kapris Dergisi'ne de anlattığını öğrendim. İş adamlarının kaprissiz eşleri için çıkartılan Kapris Dergisi'nde Livaneli, Kremlin'de Gorbaçov'a öğütler verdiğini, aydınlara iyi davranması gerektiğini anlattığını, bunun yararını belirttiğini, Gorbaçov'un da akıllı bir insan olarak bu öğütleri dikkate alarak hemen aydınlara iyi davranmaya başladığını söylemiş; Hakan Bilal'in yazısındaki aktarmadan okudum.

Sovyetler Birliği Komünist Partisi teorik yayın organı Kommunist Işık Forumu'na katılanların Kremlin'de Gorbaçov ile yaptığı görüşmeleri yayınlamıştı; daha önce okumuştum. Hakan Bilal'in yazısını gördükten sonra, Kommunist'in kütüphanemdeki eski sayısını buldum; aktarmak gereğini duyuyorum.

Kommunist'in yazdığına göre Peter Ustinov'dan sonra Yaşar Kemal konuşuyor ve Kommunist, «Yaşar Kemal» serdeçno blagodarit Mihaile Sergeyeviça za vstreçu, za vse to, şto on skazal ee uçastnikam» diye aktarmaya başlıyor. Yaşar Kemal, sözlerine, Mihail Sergeyeviç'e teşekkür ederek ederek başlıyor ve sürdürüyor. Daha sonra bir başka konuk ve bundan sonra da Kommunist'e* göre Ömer Livaneli Gorbaçov'a hitap ediyor. Konuşmasının tamamını Türkçe'ye çeviriyorum ve Rusça okuyanlara kolaylık olabilmesi ve çevirimin denetlenmesi için Kommunist'in ilgili bölümünü de ekliyorum.

Olduğu gibi çeviriyorum: «Ömer Livaneli, en önemli sorunlardan birisinin yaratıcı entelijansiya ile yöneticiler arasındaki ilişki olduğunu vurguladı. Kitaplardan öğrendiğimize göre, devam etti, eski zamanlarda her yönetici şairlere ihtiyaç duyuyordu. Fakat bizim zamanımızda, bizler, yöneticiler ile sanatçı aydınlar arasındaki bağ ve ilişkilerin zaman zaman kesintiye uğradığına tanık oluyoruz. Nazi elebaşlarından birisi söylüyor; 'kültür' sözcüğünü işitir işitmez eli tabancasına gidiyormuş. Bugün, Livaneli devam ederek söylüyor, yazarlar ve şairler ciddi sorunlarla ilgilenmek istiyorlar. Onlar, eserlerinde gelecek hakkındaki tasarımlarımızı, bizim düşlerimizi ifade etmek istiyorlar. Biz şimdi büyük kültür adamlarının yurdunda bulunuyoruz. Bu bizim için büyük bir şanstır ve Sovyet Ülkesi'nin kültür değerlerini görmek büyük bir imkândır. Bunun için teşekkürlerimizi sunuyoruz.» Hepsi bu kadar. Ne yazık, Kommunist'in kayıtları Ömer Livaneli tarafından Gorbaçov'a verilmiş öğütlerden söz etmiyor.

Devam ediyorum; Hakan Bilal'in Livaneli müziği için yazdıklarını bir başlangıç olarak almak istiyorum. Kişilere ve müziklerine eğilmenin kaçınılmaz olduğu-

> «Artık folklorik Türk müziğinin Türkiye'de ilericinin temel müziği olamayacağını söylemenin zamanı geldiğine inanıyorum.»

nu biliyorum; ancak müzik türü üzerinde durmak istiyorum.

İlericinin müziği nedir? Bu soruyla tartışma ve eleştiriyi Livaneli müziği ile birlikte bir türün üzerine çekmek istiyorum.

İki müzik adamına çok saygı duyuyorum; birisi Münir Nurettin Selçuk ve diğeri Ruhi Su'dur. Münir Nurettin Bey'e saygım şuradan geliyor: Türkiye aydınının klasik Türk müziğini küçümsediği bir zamanda, ısrarla ve frak giyerek, tıpkı klasik Batı müziği konseri gibi müziğini icra etti. Münir Nurettin Bey, müziğini ciddiye alıyordu ve akan sulara karşı kürek çekebiliyordu. Saygı duyuyorum.


Münir Nurettin Selçuk

Ruhi Bey'in yaptığı Münir Nurettin'den hiç farklı değildir; sol entelijansiya, Türk halk müziğini ve folklorunu uzun süre sevmedi. Ruhi Bey, folklorik müzik ile ilgilenmeye 1940 yıllarında başladı; ancak kendi beğenisini, 1960 yıllarında kütleleştirebildi. Ruhi Su'nun müziğini kütleler önünde icra etmeye başladığı zaman büyük ölçüde aydınlardan oluşan sol, halk müziğini küçümsüyordu. Ruhi Bey, tıpkı Münir Nurettin Bey örneğinde olduğu gibi, rüzgâra karşı kürek çekebiliyordu.

Saygı duyuyorum. Ancak bir ortak sohbetimizde Timur Selçuk'un yaptığı değerlendirmeyi de aktarmak gereğini duyuyorum. Timur, kendisini tahrik eden bir arkadaşımıza karşı ve hepimize, şunu söyledi: «Babam altı yüz yıllık bir mirasın üzerine oturdu. Ruhi Ağabey de hiçbir yenilik yapmadı. Ben yeni müziği yapmaya çalışıyorum. Bana mecbursunuz.» Timur'a kesinlikle katılıyorum. Yeni müzik yapanlara mahkûm olduğumuzu tekrarlamak istiyorum.

Hem klasik Türk müziği ve hem de folklorik müzik, gelişmek zorunda olan kültürümüzde iki damar ve önemli iki öğedir. Ruhi Bey, damarlardan birisini vücut haline getirdi. Artık folklorik Türk müziğinin Türkiye'de ilericinin temel müziği olamayacağını söylemenin zamanı geldiğine inanıyorum.

Bazen Münir Nurettin Bey'i ve zaman zaman da Ruhi Bey'i, en çok Ruhi Bey'in icrasını dinlemekten hoşlanıyoruz; hoşlanmamız gerekiyor. Halk'tan ve tarihten gelen damarlarımızı tümden kurutmamalıyız; ancak bu damarların artık tüm yapımızı sarmasına da izin vermememiz gerekiyor.

Önümüzde iki iş var. Birincisi, Ruhi Bey'in seçtiklerinin bir bölümü ezgi olarak da kötüdür. Bunları ayıklamamız gerekiyor. İkincisi folklorik kaynaklardan yararlanmanın başka, folkloru temel kültür saymanın ise bambaşka olduğunu tartışma zamanı geçiyor. Ruhi Bey, Livaneli'yi beğenmese bile, Livaneli aynı türü icra ettiğini düşünüyor. Bu türün Türkiye'de ilericinin temel müziği olup olmadığını tartışmaya sunuyorum.

Müzik bir insanlık durumudur ve müzik bilgimin eksik ya da çok az olmasından dolayı son derece üzülüyorum. Ancak müziğin de bir dil olduğunu biliyorum; resim dilini Picasso'nun, tiyatro dilini Brecht'in, fizik dilini Planck ve Bohr'un yazdığı bir zamanda, eşitsiz gelişme yasasının komutayı ele aldığı bir dünyada, değil folklorik müziğin, tonal müziğin bile Türkiye'de ilericinin temel müziği olup olmadığı tartışılmalıdır. Aşı güzeldir; kanın yerini alamaz. Halk Türkülerini zaman zaman severek dinleriz, dinliyoruz; temel müziğimiz olabilir mi?


Ruhi Su

Ruhi Bey'in icrasını çubuğun tersine bükülmesi olarak görmek gerekiyor. Bu bir süreçtir; ancak bu sürecin sonunda Ulvi Cemal Erkin'i, Ahmet Adnan Saygun'u, daha büyük saygıyla anıyorum. Yenilerden Timur Selçuk'u, yeni grupları büyük bir sevinçle karşılıyorum. Daha çoğalmalarını, daha deneyci ve daha devrimci olmalarını diliyorum.

* Kommunist, Noyabr' 1986, sayı 16, s. 8-9.
Kommunist, Livaneli'den «Ömer Livaneli» olarak söz ediyor.

KAVRAMLARIMIZ ve NÜANSLARI

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

«Ama Sevgili dostum, dünyayla ilgili tüm kavramlar da aynı biçimde elimden kayıp gitmekte. Size bu garip düşünsel acıları nasıl anlatabilirim ki... Elimi uzattığımda meyva yüklü dalların nasıl hızla uzaklaştığını, susamış dudaklarımın önünden şırıldayan suların birden nasıl geri çekildiğini...

Durum kısaca şu: Herhangi bir konu üzerine bağıntılı birşeyler düşünme ya da söyleyebilme yetimi yitirdim.

Önceleri, yüce ya da genel bir konu üzerinde konuştuğum ve bu arada 'tin', 'ruh', ya da 'beden' gibi sözcükleri ağzıma aldığımda, açıklayamayacağım bir huzursuzluk duymaya başladım... Ama bunun nedeni hiç de belli noktaları gözönünde tutmak zorunluluğu değildi; düşüncesizliğe varan açıksözlülüğümü bilirsiniz. Hayır, neden başkaydı, herhangi bir yargıyı dile getirmek için *doğal olarak başvurulan kavramlar,** ağzımda çürümüş mantarlar gibi eriyip gidiyordu.»[1]

Hugo Von Hofmantshall'ın mektubunda yer alan yukardaki satırların kuramsal çekim gücü oldukça sarsıcıdır. Son yıllarda, bu sarsıntıyı duyumsayan az sayıdaki üreten okur dışarda tutulursa, ülkemiz aydınlarının kavramları, büyük bir pervasızlıkla ve çekincesizce kullanmaları karşısında, alıntının uzunca tutulması hoşgörülebilir. Evet, kavramların nesneleri ile ilgilerinin böylesine doğal karşılanması, meşru kabul edilmesi nasıl açıklanabilir? Hele kavramların nesneleri ile olduğu kadar, insanların da kavramlarla ilişkilerinin böylesine güven verici olduğu nasıl savunulabilir? Kanıtlanması gereken savların kanıtmış gibi sunulmasının, varsayımların genel geçer doğrular olarak işlem görmesinin, kuşkusuzluğun ve anlamların apaçıklığına olan inancın doğurduğu rehavet karşısında ne yapılabilir? İleri sürülen her önermenin, savın, tezin, bilimsel kesinlikli (böyle bir şey olasıymış gibi) ifadelerle süslenmesi, daha bilimi, bilim ideolojisinden, bilim felsefesinden ayıramamışken, felsefenin (estetiğin, ontolojinin, epistemolojinin) bilim olarak piyasaya arzedilmesinin mantığını nasıl açıklamalı? Ya bir de kavram kargaşası yakınmaları...

Hofmantshall'ın mektubunda dile getirdiği; kavramlar hakkındaki tedirginlik ve kuşku ile, ülkemiz düşün geleneğindeki bu vurdumduymazlık arasındaki çelişki sanırım farkedilir ölçüde somuttur. Hofmantshall'ı anlamaya çalışıyorum. Nedir onu kaygılandıran ve ondaki bu tedirginliğin kaynağını nasıl dile getirmeli?...

Hofmantshall'ın bunalımı ya da farkına vardığı şey: Kendisine gelenek eliyle verili olan dil ile, tanık olduğu toplumsal gerçeklik ve gereksinim arasındaki çelişkidir. Geleneğin dili (kuram geleneği dediğimiz felsefenin, estetiğin dili) ile, gerçekliğin dili (nesnel, önerme dili) —iki ayrı rejim— arasındaki çelişki. Hofmantshall bir yandan bir sanatçı, bir şair olarak bu iki dil rejimi arasında sıkışıp kalmanın sıkıntısını yaşarken (hangi sanatçı yaşamaz bu sıkıntıyı) öte yandan sanat üzerine ve genelde söylev kurarken, kendisine gelen ve kendisinin de içinde yer aldığı salt estetizmin (felsefenin) dili tarafından kuşatılmış olduğunun farkına varmıştır. Bir diğer deyişle sanat pratiği ile —yaşama biçimi ile— sanat pratiği üzerine söylev kurma —yaşadığı *üzerine* bilgi üretme— pratiklerinin farklı pratikler olduğunu görmüştür. Bir yandan yaşamak bir yandan da yaşadığı üzerine konuşmak, ama 'konuşma'nın da geleneğin dil rejimi tarafından kuşatılmış olduğunun farkına varmak. 'Doğal olarak başvurulan kavramların' ağzında çürümüş mantarlar gibi eriyip gitmesi, bu kuşatılmışlığa başkaldırı ediminin göstergesidir. Çünkü geleneğin dilinin (felsefi rejimin) gerçeklik üzerine (sanat pratiği üzerine) bilgi üretmediğini farketmiştir Hofmantshall. Ve başkaldırı süreci onu bu gelenekten 'kopma'ya götürmüştür.

Felsefenin bilgi üretmediğinin farkına varılması özellikle günümüzde son derece yoğun bir çabayı ve kuramsal bilinci gerektirmektedir. Bu çabaya 'en uç' örneği, geleneğin ve Hegel'in kavramlarıyla kuşatılmışlığa karşı 'Kapital'deki söylev biçimi ile (nesnel-önerme dili ile) başkaldıran Marks oluşturur. Elbette burada kimseden 'Kapital' yazması istenmiyor. Vurgulanmaya çalışılan, farketme pratiğinin yoğun bir çabayı ve kuramsal bilinci gerektirdiğidir.

Felsefe, bilgi üretmez dedik, ne üretir o halde? İdeoloji üretir. Bir diğer deyişle felsefe bilgi üretmez derken, gerçekliğe ilişkin, nesnel bilgi üretmez diyoruz, ideolojik bilgi üretir. İdeolojik bilgi ise gerçekliğin bilgisinin karşısında iki temel bilgi biçiminden biri olarak yerini alır. Tüm kavramlar sonuçta bu iki bilgi biçiminin araçları olarak iş görürler. Her kavramda bu iki bilgi biçiminin egemenliği için mücadele eden nesnel ya da maddi öge ile felsefi öge birara-dadırlar. Kant felsefeyi bir savaş alanı (Kampfplatz) olarak tanımlarken bu gerçeği vurguluyordu. Nesnel bilgi, bu savaşan kutuplardan maddi ögenin egemen olması ile üretilir.

Felsefe (estetik) bilgi üretmez, çünkü estetiğin gerçek bir

nesnesi yoktur, bilimsel sanat kuramının nesnesi olan özgül sanat pratikleri anlamında bir nesnesi yoktur. Estetik, genelde 'sanatsal olan' gibi felsefi bir kavramı kendisine araştırma nesnesi seçmiştir. Bu nesnenin anlamı muğlaktır, belirsizdir, bulanıktır. Herhangi bir özgül sanat pratiğine ilişkin değil, tüm sanatları kapsayıcı ve genel geçer olma savı ile ortaya çıkar. Felsefi kavramlar soyut ve kurguldurlar, varoluşları gerçek araştırma nesnesinin gizilliğine b ağlıdır. Oysa kavramlarda maddi ögenin egemenliği, nesnesinin keşfedilme sürecine eşlik eder, bilimsel bilgi üretimine yolaçar. Felsefi kavramlar, ilgili olduğu gerçekliğin bilimsel bilgi, bulgu ve verilerinin sömürüsü yoluyla yaşarlar. Güçlerini bu sömürüden alırlar. Sanat ve insanbilimleri alanında bugün felsefenin en büyük sömürü kaynağı tarihbilimidir.

Felsefi kavramlar, egemenlik mücadelesini nasıl yürütürler? Yani bu savaşın yöntemi pratikte nasıl somutlanır? Kendilerini bilimsellik savıyla ileri sürerek ve bilimsel kavramlara sızarak, nüanslara gizlenerek mücadele ederler. Felsefe, doğrudan siyaset yapmaz, o, dünya görüşü değildir. Dünya görüşü, pratik ideolojilerle ilişki içinde somutlanır ve sonuçta bir siyaset önerir. Oysa felsefe bilimlerle ilişkilidir, gerçekliği bilimlere dayanarak soyutlar ve kurgular. Bu nedenle o, bilimlerin verileriyle yaşar. Bilimler alanına, ilgili olduğu dünya görüşünün etkisini taşır.

Bir kavramdaki bilimsel eğilim ile felsefi eğilimin savaş alanı nüanslardır. Ve yine bu savaş nüanslar aracılığı ile gizlenir. Toplumbilim, sanat kuramları, ruhbilim vb. insanbilimlerinde bugün tarihbilimsel bilgi üretiminin bu denli zor ve gecikmeli oluşunun temelinde, nüanslara gizlenmiş böyle bir savaş bulunmaktadır. Bu savaş yoğun bir felsefi muhasara altında sürmektedir. Maddecilerin neden kuşkucu, dikkatli ve her zaman uyanık olmaları gerektiği, sanırım açıktır. Nüanslarda nelerin olup bittiği ile ilgili örnekler verelim:

Bilimsel bilgi üretiminin temelinde (ilkel basamağında) 'deney'in bulunduğu bilinen bir gerçektir. O halde bilimsel çaba, kurama giderken 'deney' basamağını kullanır. Şimdi bu nesnel 'deney' kavramının yerine, 'deneyim' kavramının kullanıldığı görülürse, ilk anda belki pek kuşkuya düşülmez. Oysa pozitivizm ve resmi bilim ideolojisinin 'deney' yerine kullandığı, 'deneyim' kavramı, felsefi bir kavramdır. D. Hume'un amprisist felsefesinin temel kavramı olan 'deneyim', duyulabilir olanın bilinebilirliği varsayımı üzerine inşa edilir. Bir diğer deyişle, bilincimizden bağımsız nesnel bir gerçekliğin varlığı, tek bir kavramda —nüansta— farkettirilmeden reddedilmiş olur. Anlamsal açıdan ise 'deneyim'in gönderdiği yer yine kendisidir, o kendinden anlamlıdır. Oysa deney ilgili olduğu nesneye gönderir, ilgili olduğu şeye göre anlam kazanır. Çünkü deney bir şeyin deneyidir. Bu durumda 'deney', ilgi nesnesine göre bir anlam kazanmakla, bilincimizden bağımsız bir gerçekliğin varlığını temel bir kabul olarak ortaya koymakta, ve ilgili olduğu nesneyi açığa çıkarmakta, çözümlenmesine yardımcı olmaktadır. Kısaca nesnesinin gerçekliğinin keşfedilmesi sürecine bir öncül olarak katılmaktadır. Oysa 'deneyim'in gizlediği tek şey budur: Nesnesinin gerçekliği. 'Deneyim' ilgi nesnesinin gerçekliğinin bulandırılması ve anlamının muğlaklaştırılmasında belirleyicidir. Kendisinin varlığı —egemenliği— bu bulandırmaya, belirsizleştirmeye bağlıdır. Pratiğin nesnel bilgisinin sömürüsü yoluyla kendini egemen kılan kuramın (felsefenin) varoluş tarzıdır bu. Bu nedenlerle, açıklamalarımız, dayandıkları ÖNCÜLLERİ açık ve net olarak ortaya koymalı ve irdeleyerek ele almalıdır. Bir çözümleme ya da çabanın bilimselliğinden sözedilecekse, bu çabada kullanılan *kavramların gerçek nesnelere sahip olmaları* başlıca gösterge olsa gerek.

Temel ilkeler ve öncüller açıklanmadığı için, kasvete dalarak istedikleri gibi konuşmasına izin verilen bir takım akademisyenler elinde pazarlanan ve bilimsel çözümlemelere felsefe egemenliğini taşıyan bir başka kavram daha var ki, son yıllarda ondan daha sık kullanılan başka bir kavrama rastlamak olası değildir. Bu kavram, 'discours' karşılığı kullanılan 'söylem'dir. Türkçe'de 'discours' karşılığı iki kavram üretildi, 'söylev' ve 'söylem'. 'Discours'un ilk yaygınlaştığı dönemde 'söylev' kullanıldı ise de, felsefenin müdahalesi sonucu acilen ye-

SONBAHAR BİR YANITSA

Kış yine gelecek
Bunu ezberliyor ağaçlar.

Duygularını tanımayan bir kadın
Belirsizliğe bir adak ömrü
Geceleri ölümle yatıp kalkıyor
(orospuya çıktı adı bu yüzden)
Geri dönse, bir gölge daha düşer
korkunun rengine.
çıkıp gelse, siren çığlıkları ve farlar...

Seyyah desek âni bir yitişe
Işıklar arasında paramparça bir demet
Nilüfer soyundan, belki de soysuz
Biliyor kışın geleceğini
—bulutlar çıtlatmış olacak
yalnızlık karşılığında—

Mevsimler
Loş bir mahzende biriktirildi
Şarap tadı günler anı defterinde
Kanamalı bir çocukluk devri unutulurken
Yaraların kabuk bağlaması için
Durmadan çağrışıyor mutluluk yalanları.

İçimizdeki boşluğa
Bir yanıtsa sonbahar
Yapraklar aykırı birer sözcüğe dönüşür
Çoktan izini unutmuş seyyah
Bunları heceler kavşaklarda
Oysa kaçıncı uçurumdur atlamaktan vazgeçtiği
Bir sayfasını kaparken yaşadığının
Yeni bir sayfasını istemeden çevirir

Kış yine gelir
Bunu ezberler ağaçlar.

SONRA AŞK

Susmak yetersizdir bir korkuyu anlatmak için.
Daha da kanatarak
bir rengin tonunu
bir belirsizliği çıldırasıya yaşamak.
Bütün örtülerini kaldırarak bir çocukluğun
Henüz bulunmamış oyunları oynamak.
Budur
Susmanın ötesindeki kırık şarkı.

Sonra aşk.
Yeni
Kutsal sözlerle onayla
Acıyla tarihsel
—çoğunluğun dili—
Yitirilmiş yaşantıların
Boşluğuna
Bir taşı koyarcasına
İğreti.
Sonra aşk
Niçin verildiği belirsiz
Bir savaş andı kadar
Cepheden uzak.

Bir rengin tonunu daha da kanatmak.
Üç boyutta bocalayan
Bir yalnız:
Voltalarda
Kuşkulu bir muhbir
—bizim olmayan zamana ilişkin
bilgiler sızdırmaktan—
Bütün derdi rüzgârı paylaşmak
Rüzgârı, sonbaharsız.

CİHAN OĞUZ

rini 'söylem'e terk etti. Tartışma öncelikle *Tan* dergisinde, Enis Batur'un uyarısı ile başladı. Batur, 'söylev'in 'Discours'u karşıladığından bahisle; 'söylem'e gerek olmadığını, çünkü ikisinin de aynı anlamı içerdiğini ileri sürdü. Batur'un 'söylem'i yadsıması anlamlıydı, ancak iki kavram arasında anlam farkı olmadığını ileri süren gerekçesi yanlıştı. Çünkü 'söylev' ve 'söylem' arasında, aşağıda açıklanacağı gibi gerçekten fark vardı. Ne ki bu farkın felsefi bir çarpıtma ile bulandırılması işlevi ile malûl açıklamayı O. Aruoba yine Tan'da ortaya koydu ve 'söylem'in kullanılmasını önerdi. Böylece de aydınlarımızca genel kabul ile karşılanan 'söylem' kavramının meşruiyeti sabitleşti.

E. Batur şöyle diyordu savunusunda; «'söylev'in yazılı/sözlü farklılığının kuramsal düzlemde vurgulanmadığı, hatta vurgulanamayacağı biliniyor: Söylev dediğimiz zaman, aynı anda aynı biçimde söz'e ve yazı'ya içkin olan bir kavramdan söz açıyoruz çünkü. Aynı şeyi neden ayrı kimliklere bölüyoruz öyleyse? Aralarında bir ayırtı (nuance) bile yok, var mı? (...) bu terimin bir içi varsa, gerçek bir içi ayrıca varsa, onu kullananlardan birinin çıkıp bir açıklama yapmasını bekliyorum.»[2]

Şimdi burada Batur'un sorduğu, söylem kavramının nesnesidir, üstelik 'gerçek içi' nitelemesiyle de gerçek nesnesinin ne olduğu sorulmaktadır. Verdiği yanıtta O. Aruoba, bu kavramın gerçek içinin ne olduğunu göstereceği yerde, bu kavramın söylev karşısında daha genel ve kapsayıcı olması nedeni ile kullanılması gerektiğini öğütlüyor: «'Söylem', 'söylev' karşısında bir yandan bir tür olmaya karşılık bir cins olma özelliğini, bir yandan da bir tikelliğe karşılık bir tümellik özelliği kazanmışa benziyor»[3]. Burada, kavramın nesnesini göstermek bir yana, kavram ile nesnesi arasındaki bağ tümden koparılmaktadır. Bir diğer deyişle, söylev, birinin ya da bir ekolün söylevi olmakla, ilgili olduğu nesneye bağlı olarak maddi bir anlam içerir. Oysa söylem genel ve tümel olmakla, gerçekliğe ilişkin anlamı bulandırmakta, anlamı nesnesinin gerçekliğinde değil başka bir yerde —ideolojide— aramaktadır. Aruoba, söylem'in tanımını bir 'genel dilsel özellikler toplamı'na indirgiyor. Oysa dilsel özelliklerin önceden verili ideoloji içinden geldiği ve o ideoloji tarafından üstbelirlendiği bilinen bir olgudur. Eğer böyle değilse dilin *yalın* olduğu kanıtlanmalıdır. 'Discours' sözkonusu olduğunda bu, çok daha büyük önem kazanıyor. Çünkü 'discours' bir rejimdir, sözün dizim, düzen ve yerdeğiştirme rejimidir ki, doğallıkla bir kuram geleneğinin izini, rejimini yani ideolojisini elevirir. Şimdi burada aslolan, kullanılan kavramın ideolojik politik etkisidir. 'Söylev' işte bu etkinin, çözümlenmesi ve açığa çıkarılması çabasında maddi bir öncüldür. Bilgi üretiminde ideolojik ve felsefi etkiyi gösterme aracıdır. Oysa 'söylem'in tek gizlediği şey, dilin politik ve ideolojik etkisidir. Bu etki yerine ikame edilen, 'genel dilsel özellikler toplamı' ile, ilgili nesnenin anlamı belirsizleştirilmektedir.

'Discours' karşılığı olarak ve bunun da ötesinde kuram üretiminin bir gereği olarak, söylev' kavramı, 'söylem' kavramının özenle gizlediği tek özelliği çok güçlü bir biçimde açığa çıkardığı için kullanılmalı ve yeğlenmelidir. O özellik: Her tür yazılı ve sözlü anlatımda ya da tek kişi, kurum, ekol ya da kuramlarda ortaya çıkan 'politik-ideolojik etki'dir. Foucault tilmizleri çok iyi bilirler ki, 'discours' kavramı, önermeler arası iktidar etkilerini, bir diğer deyişle, dildeki politik - ideolojik etkiyi gösterir. Ya da buna yolaçar, ya da bu çabanın yürütülmesinde belirleyici bir maddi öncül işlevi görür. Oysa 'söylem' tümel ve kapsayıcılık özelliği ile bir yargıyı, bir anlamı *çağırır*. Felsefi bir tezin belirsizliği ve bulanıklığı ile üstbelirlenmiş bu çağırma, ilgili nesnenin gerçekliği (bilgisi) yerine çağrılan ideolojinin ikamesi ile sonuçlanır. Bu haliyle de, 'söylem' kavramı, ilgili nesne hakkında üretilecek bilginin önünü tıkar, felsefi egemenliğin ve ideolojik ikamenin ise yolunu açar. Örneğin: 'Sartre'ın söylev biçimi' ile, 'Sartre söylemi' arasında, bilimsel bilgi üretimi ile felsefi kurguculuk arasındaki gibi bir fark vardır. Birincisi kullanıldığında ortada hazır bir anlam falan yoktur, sadece araştırılacak bir nesne vardır. Anlam, bu nesnenin ('Sartre'ın söylev biçimi'nin) düzen, dizi ve yerdeğiştirme mekanizmasının, araştırılması sonucunda oluşacaktır. Burada, 'söylev' kavramı, 'discours'u karşılamaktadır. Oysa, 'Sartre söylemi' dendiğinde, karşımızdaki bir anlamdır artık. Sartre hakkında okurda bulunan ve önceden verili olan ideoloji içinde şekillenmiş yargıya —önyargıya— dayalı bir anlam. Şimdi 'Sartre söylemi' dendiğinde iş bitmiştir. Okur çağırma mekanizması yoluyla kendisine sunulan bu ideolojik anlamı, üretilecek olan bilginin yerine ikame eder. Artık 'Sartre söylemi' budur ve ötesini araştırmaya gerek yoktur. Kavramın burada örneklendiği gibi 'söylem' olarak kullanılışı 'discours'u karşılamaz. Çünkü 'söylem' burada, açıklanacak olan şeyin yerine kendisi geçip ad olmaktadır. Böylece de o nesnenin ('Sartre'ın söylev biçimi'nin) gerçekliği hakkında bilgi üretimi olanaksızlaşmakta, ideolojik algısı ise üretilecek bilgi yerine geçerek egemen kılınmaktadır —Petitio principii—. Oysa gerçekte birinci kullanım bir genelleme değil, üretilecek olan genellemeye yol açacak bir öncüldür. Bu haliyle çözümlemeye katılacak, çözümlenecektir. O halde 'söylem': ilgili nesne hakkında verili ideoloji içinde bir anlamı çağırarak nesnenin gerçekliğini gizlerken, 'söylev': nesnesinin gerçekliği hakkında bilgi üretimine yol açarak, bu nesnenin gerçekliğini sömürerek egemen olmaya uğraşan felsefi - iedolojik etkiyi eleverip görünür kılacaktır.

Söylev ve söylem ikilisinde yapılan bu ayak oyunu, felsefenin bilimsel bilgi üretim sürecine müdahalesidir. Bu müdahale, bir nüans aracılığıyla yapılmakta ve nesnenin gerçekliği hakkında yaratılan bulanıklıkta, belirsizlikte egemen olmaktadır. Felsefenin dolaylı da olsa politik işlevi budur. Örneğin, Aruoba, söylemi tanımlarken böyle felsefi bir oyun oynamaktadır: «Söylem, dilsel tavır, dilsel davranış, söyleme biçimi vb... gibi bir şey» olarak tanımlanıyor. Oysa 'gibi bir şey', tanımlama değil, tanım üretme çabasını engellemedir, bulanıklık yaratmaktır. Bu da bilimsel bir uğraşı sayılmasa gerek.. Gerçi bilimsel bir çaba içinde olduklarını savunmuyorlar. Aksine tüm entellektüel etkinlikleri izlendiğinde genelde bir bilim düşmanlığını yaymaya uğraştıklarından bile sözedilebilir. Son yıllarda, yazın alanında olsun, toplumbilim ya da ruhbilim alanlarında olsun, bilimsel eğilimin egemenliği sürekli sarsılmaya çalışılmaktadır. Özellikle yapısalcılar, yazınsal gerçekçiler ve modernist çizgideki burjuva aydınları, tarihbilimini 'mahkûm' edebilmenin yolunun öncelikle bilim düşmanlığından geçtiğini vurgular haldedirler. 'Anlam'a olan düşmanlık, eleştirinin yazınsal olduğu savı, toplumbilim ve ruhbilimde felsefi hezeyanların egemen kılınması uğraşısı, tarihbilimsel ekonomi - politiğin, artık-değeri gizleyen bir 'bilim' dalı olarak burjuva 'ekonomi bilimi'ne indirgenmesi uğraşları vb... Ne ki burjuva aydınlarını —amansız bir mücadeleyi sürdürmenin gereği dışında— pek de kınamamak gerekiyor, çünkü bilimsellik savında olmadıklarını zaten ilan ediyorlar. Bu bir 'dürüstlük'tür. *Oysa öte yandan bilgi üretiminde bilim yaptıkları savı ile ortaya çıkanlar var.*

Son dönemlerde, özellikle sanat kuramsal çabalara, sanırım daha bilimsel, daha etkileyici olduğu düşünülerek, 'Estetik Bilimi', 'Edebiyat Bilimi' vb. adlar verilmektedir. 'Estetik Bilimi' adlandırması ideolojik olarak, bilimsel çağrışımlı olmakla birlikte, nesnel bir adlandırma değildir. En azından bu iki kavram tanımları gereği yan yana kullanılamazlar. Estetik bir felsefi daldır ve görevi, tüm sanatlarda geçerli ortak yöntemler uydurmak, bir yaratış teorisi kurmak, yine tüm sanatlarda geçerli teknik ve usulleri bulmak ve bunları tepeden tüm sanat dallarına reçeteler halinde sunmaktır, ötesinde buyurmaktır. Böylece sanatın kendi gerçekliği ile olan bağını sürekli olarak koparmaya çalışarak onu, soyut bir akıl-öznenin 'güzellik', 'haz', 'yaratma' vb. türden ürettiği kavram ve kategorilerde içselleşmiş tezlere bağımlı kılmak gibi doğrudan felsefi bir çabadır estetik. Estetiğin buyruklarına uyanlar sanat ya da sanat ürünü, uymayanlar değildir. Felsefi bir uygunluklar ideolojisidir estetiğin ürettiği. Aynen şu bilim felsefesi denen alanın yaptığı işleri yapar estetik. Şimdi: «felsefi ideolojik bir misyonu yüklenmiş dogmatik tutarlılıktaki, genel geçer, mutlak doğru ve kesin tezlerin, 'bilimi'» dendiği düşünülsün. Olamaz; tarihbiliminin yöntemi, niteliği, işlevi, kuram anlayışı ve kuram üretiş biçimi, yukarıda özellikleri verilen felsefi tez üretimi ile uzlaşmaz bir çelişki içindedir. O halde tanımları gereği bir felsefe olarak estetik ile bilim yanyana kullanılamazlar. Kullanılırsa, 'ben yaptım oldu' olur, felsefe olur. Bütün felsefi kavramların kendilerini bilimsellik savı altında piyasaya sürdüklerinin bir örneğidir 'Estetik Bilimi' adlandırması. Felsefenin bilimi sömürerek varolduğu gerçeği, burada, estetiğin tarihbiliminin verilerini sömürmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Eğer felsefe yapıldığı savunuluyorsa, neden 'bilim' sözcüğüne gerek duyuluyor? Yok eğer burada, tarihbilimine çağrışımsal olarak gönderme yapılıyorsa —ki yapılıyor—, o zaman da tarihbiliminin bir bilim mi, yoksa bir felsefe mi olduğu açıkça ortaya konmalıdır. Eğer felsefe ise, 'Kapital' nasıl bir 'felsefi' metindir, bu da açıklanmalı. Estetik Bilimi, adlandırması tüm bu temel sorunların üstüne sünger çekmekten başka bir anlam taşımaz. Üstelik tüm sanat alanlarında ortak yöntemler ve üretiliş mekanizmaları bulan ve öneren estetiğin tersine, sanat gerçekliği böyle bir *bütünlüğü* göstermez. Her özgül sanat olgusu ayrı bir sanat pratiği, sanata ilişkin ayrı bir toplumsal ilişki biçimidir. Sanat pratikleri: Yöntemleri, somutlanışları, işlevleri ve etkinlikleri ayrı ayrı ve biraradadırlar. Birarada olmak ayrı şeydir, aynı bütünlük olmak ayrı şey. Müzik, roman, sinema, tiyatro, resim, şiir vb. lerinde olduğu gibi sanat pratikleri hem birarada ve giderek artan teknik ve yöntem alışverişleri içinde hem de eşitsiz olarak gelişirler. Tüm bu ayrı sanat pratiklerini tek bir payda altında toplayan sihirli formül, bilimsel bir çaba ile üretilemez. Eğer sanat üzerine, bilimsel kuram üretilecek ve sanatı bilimin nesnesi kılacak çabalar sürdürülecekse, herşeyden önce bilimsel tevazu örnekleri verilmelidir. Nedir bunlar? Tek doğru yoktur. Doğru mutlak değildir, nesnellik arı ve kesin değildir. Bilimsel genellemeler mutlak olarak değil, eğilim halinde gerçeklikler ve

geçerliliklerdir.

Neden karşı çıkıyorum 'Estetik Bilimi' adlandırmasına? Esasen kavga halinde bulunan felsefe ve tarihbilimi arasında süren savaşta bu adlandırma, felsefeye, tarihbilimi düzeyinde ve haketmediği bir paye yüklemekte, bunu dolaylı ve sezgisel olarak sürekli üretmektedir. Böylece de maddeci bilgibilimin karşısında idealizmin, sanat alanlarında *da* egemen olmasına yardımcı olunmaktadır, üstelik tersi yapıldığı savunularak. Eğer bu tesbit yanlışsa, 'Estetik Bilimi' adlandırmasının gösterdiği —açık ve anlaşılır olarak gösterdiği— *nesnesinin ne olduğu* ortaya konmalıdır. Elbette bir bilimin nesnesi gibi bir nesnesinin varolduğu öncelikle kanıtlanabilirse...

Açıktır ki burada, 'praksis felsefesi' ve 'yansıtma kuramı' nın trajiği sözkonusudur. Bir açıklamanın, bir kuramın bilimsel olduğu, hele tarihbilimsel olduğu savunuluyorsa, bu kuramın kullandığı kavram ve kategoriler gerçek nesnelere sahip olmak zorundadır. Bu da, kavramların açık, sarih ve net olmalarını gerektirir. Muğlaklık, bulanıklık sadece felsefe etkisini gösterir. Bulanık suda av peşinde koşan estetik felsefesinin demagojik, polemiksel, kaypak ve çokanlamlılık oyunları, praksis felsefesi ve yansıtma kuramının kavramlarına içseldir. Nüanslara gizlenmiş felsefi ögelerin farkına varılmaz ve baştan bir kavramın anlamı açık olarak sorgulanmazsa, ilerde o kavram, o açıklamayı rahatlıkla idealizme kaydırır. Aşağıda bu anlamda verilen örnekler yansıtma kuramının kavramlarıdır. Soru şudur: Eğer tarihbilimine dayalı açıklamalar yapıldığı ileri sürülüyorsa, bu kavramların nesnelliği kanıtlanmalıdır: (Boris Suçkov, Gerçekçiliğin Tarihi) s. 199: 'ruhunda ilerici', 'insanlıkçı doğası', s. 206: 'özlü toplumcu', 'gerçek demokratik ruh', 'kahramanın kişiliğindeki toplumsal başat', 'bilinçli tarihselcilik' vb.. Suçkov'un 'Eser' inden rastgele iki sayfadan çıkarılan kavramlar bunlar. (M. Kagan., Güzellik Bilimi olarak Estetik ve Sanat): Başlıktan başlayalım 'Güzellik bilimi', s. 81: 'estetiksel olan', 'ideal olan', s. 88: 'sanatsal ideal', s. 92: 'genel-insansal-olan', s. 109: 'güzel olan', 'yüce olan', 'güzel olan ile yüce olanın herşeyin üstesinden gelebilecek gücü', s. 197: 'içkin bir gerçekleştirme güdüsü', s. 249: 'özünden değişmez olan', ve daha yüzlerce idealist kavram... Şimdi de Varlık Dergisi'nin şubat 1984 sayısında yer alan 'Gerçekçilik Estetiği' başlıklı yazıdan birkaç kavram örneği. 'Sanatsal hakikat', 'praksis bilinci', 'sanatsal özne', 'yanlış bilinç', 'insanların manevi dünyaları ile toplumsal amaçlarını uygunluk içine sokmak' ve daha birçok kavram, deyim vb.. Bunların nesnel ve tarihbilimsel kavramlar olup olmadığını soruyoruz.

Bu kavramların hepsi felsefidir. Felsefi kavramlarla kurulan söylevin, tarihbilimsel olarak ilan edilmesi ise, çelişki. Yukarda sıralanan kavramların dayandıkları öncüller, savaşan kutuplardan 'öz'e ilişkin olan idealist ögedir. Bu öz, 'insan' da olsa, 'sınıf' da olsa, 'tarih' ya da 'eylem' de olsa kuruluşu gereği felsefi özcülüğe dayanmaktadır. Çünkü yöntem kurguldur. Bir diğer deyişle kavramlar soyutlama uğrakları olarak ortaya çıkmaktadırlar, sanat pratiklerine ilişkin uğraklar olarak değil. Bu nedenle, bu kavramlarla çalışan bir kuramda ortaya çıkan sadece felsefi idealizmin yöntemsel etkisidir, tarihbiliminin değil. Yine bu nedenle gerçekçilik adına hiç konuşamayacak tek kuram varsa, o da yansıtma kuramıdır.

Kavramlarımız açık ve anlaşılır olmalı, maddi öncüllere dayanmalıdır. Hele tarihbilimine dayandığımızı savunuyorsak, toplumsal dönüşüm için sanat pratiği gibi önemli bir alanı çözümlüyorsak bu, daha bir önem kazanır. Estetik Bilimi denen felsefe, burjuva ekonomi 'bilimi' ne kadar bilimse, o kadar bilimdir. Sav bu.

Kavramlar konusunda İbarrola şunları belirtiyor: «Öyleyse, belirli bir olayı, kendisini teorik olarak kavramayan bir kavramla belirtmek istemek bilimsel yönden tehlikeli bir şeydir ve çok kötü sonuçlar verir. Hümanizm kavramı konusunda ortaya çıkan budur. (...) Eğer Marksizm bir bilimse, ideoloji dilini ancak çok büyük bir güçlükle konuşabilir. Bu açıdan, belirli bir marksist tahlilin, örneğin hıristiyan ideolojisi dilinde bir çevirisinin yapılabilip yapılamayacağı sorulabilir. (...) Arttırılması gereken şey marksist kavramların kullanıldığı incelemelerdir. Bu terminolojinin, aslında disiplinin bilimsel karakterinden çıktığını söylemekten çekinmemek gerekir»[4].

Sanat üzerine yapılan açıklamalarda felsefe etkisi, diğer bütün alanlara göre fazladır. Bu, sanatın, bir diğer deyişle inceleme nesnesinin gerçekliğinin belirgin olmamasından kaynaklanıyor, türünden bir gerekçe ilkelden akla gelebilir. Ancak, toplum, sınıflar, ekonomi, daha az karmaşık gerçeklikler değildir ve bu alanlar üzerine bilimsel bilgi üretilebilmektedir. Asıl nedeni, felsefeden paçasını kurtaran birçok bilgi alanının yanında, sanatın hâlâ felsefeden kurtulamamış olmasında, üstelik ona bir de bilim düzeyinde paye vermekte aramak gerekir. Sanat kuramı, tarihin gidişine ters düşen dil geleneğini (estetik felsefesinin dil rejimini) artık desteklememektedir .Yani tarih, yazarın toplumsal tanıklığı ile, ona kuram geleneği eliyle iletilmiş araç (dil) arasında apaçık bir ayrılık ortaya çıkarmıştır. Üstelik bu ayrılık tarihbiliminin kuruluşundan bu yana giderek büyümektedir. Bu da, tarihsel bir bunalımın koşullarını oluşturmuştur. Yansıtma kuramının trajiği buradadır: 11. tezde reddedilen felsefenin diliyle, yine 11. tezde öngörülen değişimi gerçekleştirmeye çalışmak. Hofmantshall da benzer bir trajiği yaşamış, kendisini kuşatan salt estetizmin kavramlarına karşı başkaldırmıştır. Ne ki Hofmantshall'ı yansıtma kuramını savunanlardan ayıran en önemli özellik, yaşadığı trajiğin farkında oluşudur. Oysa bugün ülkemizde, Kagan'ı, Suçkov'u, Pospelov'u, Redeker'i, Ziss'i, Buhr ve Kosing'i vb. lerini piyasaya sürenler, bu isimler altında Aristotales ve Kant estetiğini, tarihbilimsel sanat kuramı olarak lanse ettiklerini bilmiyorlar mı? Koca bir felsefe geleneğinin dilini, marksist dil rejimi ve terminolojisi yerine ikame ettiklerinin farkında değiller mi? Marks'ın 1845'lerde 11. tezi ilan ettikten sonra, hiç felsefe yapmadığını, 1870'e dek oturup 'Kapital'i yazdığını (bir bilimi, terminolojisi ve yöntemiyle kurduğunu) bilmiyorlar mı? Peki nasıl oluyor da tarihbilimsel bir terminoloji hiç yokmuş gibi davranabiliyorlar?

NOTLAR:

*) abç.

1) anan, Bachmann, I., Frankfurt Derslerinden, **Yazko Çeviri**, 1981, s. 1
2) Batur, E., **TAN**, Ağustos 1982, s. 3/4, s. 11
3) Aruoba, O., **TAN**, Haziran 1983, s. 11
4) Ibarrola, J., **Yabancılaşma ve Hümanizm**, Ser Yay. Ank. 1974, s. 102-103

YAĞMUR

camlardan, sokaklardan, yapraklardan akar
bir sabah en güzel günaydın yağmur olabilir.

sevgilim, yalnızlık damarım, artık anlamıyorum
seni
eriyorsun suda ve benden önce katılıyorsun
ırmaklara.

dolaşıyorsun, sana söylüyor bulutlar şarkılarını
ıslanarak yüreğime yaklaşıyorsun, meğer ki düş
olsun uzaklık.

işte böyle, kapı aralarına sıkışmış bir hayat
kötü bir uykunun ardından
bazan dökülür tüm şehre.

KIYILARI AŞKIN:
ÇİÇEK ADLARINDAN BİR TESBİH

söylenmeyen, söylenemeyen şeyler,
bir insan olduğum, sizin gibi
sizin gibi hasret içinde.
İşte
kıyıları aşkın,
çiçek adlarından bir tesbih.

bir kadından bahsediyorum,
tek başına geçen çiçeklerin kıyısından
yağmurun, gecenin, ölümün kıyısından,
hep kıyısından.

geçen zamanla zaman gibi
kendiliğinden.

ve ben, şair,
sanırım burda buluşuyorum
yakasına hiçbir şey takmayan
hayatla.

önce bir kadınla,
ince ellerini
ve bir aşkın kıyısını
getiren.

YÜCEL FİLİZLER

Turgut Çeviker ve Bir Mizah Destanı

OSMAN ÇUTSAY

Yaklaşık on yıl önce, Taksim'deki bir reklam ajansının dar koltuklarında, sonradan Paris'e geçip orada eğitim görecek olan *Alper Uygur*, Ankara'da okuduğumu duyunca, «aman» demişti, «aman orada Turgut'la mutlaka görüş, çok yararlanacaksın, dehşet çalışkan bir adamdır.»

Aradan yıllar geçti. Sanırım *Alper Uygur* Paris'e gitti ve çok istediği bir dalda uzun yıllar eğitim gördü. Belki dönmüştür. Zaman, bir sis içinde kendini insanların özel hayatlarındaki bilinmezliklere yapıştırdı, ama şu giderek ve iyice belirgin bir hal aldı: Türkiye'de karikatür denince, başka isimlerle birlikte Turgut Çeviker'in adı, fakat bilhassa araştırma-çalışkanlık deyince sadece onun adı bilinir oldu. İleride, bu sadeceliğin sonuçları iyice, sonuçları itibariyle de sahneye çıkacak. Yine de *Turgut Çeviker*'in bana doğrudan bir yardımı olamadı.

Çeviker'in, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* adlı çalışmasının birinci cildini, iyiden iyiye karıştırdıktan sonra, artık, burada, bir çalışkanlık destanı yazmanın zamanı gelmiştir diye düşünüyorum. Yıllar var ki görüşmediğimiz, şu sıralarda kitapçılık yaparak yaşadığını duyduğum Çeviker, kuşkusuz böyle bir saygıyı haketmiştir, ama burada önemli olan o değil, önemli olan tarihimizin ve bizim, bunu, belki de birden fazla sayıdaki «mersiyeleri» haketmek durumunda olduğumuzdur. Çeviker çok önemli. Yani «biz». Yani yeni bir topluma, yeni bir hayata yürüyenler, bunu sorumlulukların en büyüğü olarak gören ve sürekli çalışanlar, son onyılların acılı günlerinde gülmeyi öğrenen «yarının güzel insanları».

Adam Yayıncılık tarafından (niyeyse?) basılan bu tarih vesilesiyle, *Turgut Çeviker* ve mizahımız üzerinde pek çok şey söylenebilir. Ama, onyıllardır acı çeken ve fakat rafine bir mizahın da babalığını, hiç olmadı muhatabı olma hakkını kazanan genç, hâlâ genç insanların bizatihi tarihlerine «hüngür hüngür gülebilmek», aslında başlıbaşına bir direnme destanıdır. Bunu sanıyorum, bugünkü ortamda bu sayfalardan başka hiçbir yerde ifade etmek mümkün olamaz. Kahkahalarla ağlamak ya da hüngür hüngür gülebilmek... Bu cüret nereden gelebilir? Bu küstahlık? Burada durabiliriz.

Durarak düşünmek, gerçi önemli dezavantajlar da üretiyor ama, bir yan ürün olarak istense de, istenmese de tutarlılık arayışını öne çıkarıyor. Turgut Çeviker'in bu çalışması hakkında söylenecek şeyler var ve bunlar tabii yalnızca övgü içermiyor. Övmek, bizim, *Edebiyat Dostları*'nın galiba en zayıf yanı, ama zaafı değil, çünkü övgünün bol keseden dağıtıldığı sanat dünyasında, bunun hiç de verimli sonuçlara yol açmadığını artık herkes biliyor. Biliyor, fakat itiraf edemiyor. *Edebiyat Dostları*'nda ise inatla yaratıcı eleştirinin yolları aranıyor.

Aradıkça bulamama şansı da en azından bulununcaya dek kendisini gündemde tutacaktır. Turgut'a geçiyorum. Kitabının cüreti ile paralellik taşımayan, ama benim çok güzel bulduğum eksikliklere de değineceğim. Önsöz'den başlanabilir.

Son yıllarda okuduğum en güzel *Önsöz*'lerden biriydi. *Yalçın Küçük*'ün herbiri ayrı bir âlem kitap «giriş»leri ayrı tutulacak olursa, bir başka «önsöz» vukuatı da, *Ömer Madra*'nın SBF'den ayrılmadan önce, yaptığı bir araştırmanın kitap, hem uluslararası hukuk ağırlıklı çok cansıkıcı bir kitap olarak yayınlandığında, sanırım beş-altı yıl önceki baskısında gözüme çarpmıştı. (Hâlâ unutamadığım, böylece itiraf edilmiş oluyor. Fakat aynı Ömer Madra'nın Playboy çirkinliğindeki rolünü de unutamamışım, düşünüyorum da...) Çeviker'in önsözdeki dilinin güzelliği ile içten bir seslenişin dalga boyları ne kadar birbiri ile uyuşuyor, hatta birbirini ne kadar çoğaltıyor ise içerdeki metnin, metinlerin takır-tukur dili de o kadar çok bu önsözü dışlıyor. İç metinlerin birer dil felaketi olduğunu bile söyleyebilirim ve bunda hiç de bir komplo eğilimi aramak gerekmiyor. Daha önce de söyledim. Bu, eğer, bu kitabın bir eksikliği ise, ki öyle ama tartışılır bir «öyle», bu eksikliğin gerekçelerini de aramak ve o şekilde sevgi duyabilmek esasen bir görev sayılmak gerekir. Buraya daha sonra dönebilirim, ama önce bu güzel önsöz...

Prim verirken dikkatli olmak için birçok neden var, gerçi bunlar sanat platformumuzda pek anılmıyorlar ama, burada yine hatırlatmakta yarar var. Çeviker, önsözde, kurulduğundan bu yana tek bir ciddi yayıncılık olayı yaratamamış, hiçbir ciddi hizmet vermemiş olan Adam Yayıncılık adlı kuruluşa neden bu kadar bol keseden «minnet yağdırıyor», ben anlamak istemiyorum... Okurken insanın yüzü de kızarabilir, ama aynen alıyorum: «Ne ki, kesin olan birşey var: Bu nehir dizinin babası Adam Yayıncılık'tır...» (1) Bu mânâsız kuruluşun, hiçbir minneti haketmediği çok açık. Eğer bir hak teslim sıralaması yapılacaksa, burada sanırım ilk iki sırayı Ticaret Bakanlığı'ndan emekli bürokrat Remzi Bey ile Vecihi Timuroğlu almak durumundadırlar. Fakat bu kitabın sahipliği, babalığı konusunda Turgut Çeviker ile kimse bir yarışa girmek de zorunda değil. Turgut, burada bir başarı var çünkü, bu başarının sahibidir. Sonra şu: Adam'ın, bu mânâsız kuruluşun Türkiye'de yaratılmış ve yaratılacak hiçbir güzellikte hak sahipliği falan istediği de yok, zaten şunu herkes biliyor: Nazar Büyüm veya İnci Asena «sokağa para atmazlar».

Turgut'un güzel önsözündeki bu çirkinliğe itiraz hakkımı böylece kullanmış oluyorum. Tartışmak istediğim bazı noktalar var, tabii bunlar doğrudan mizahımızı ilgilendiriyor. Bir önemli konu şu: «Sanatın hangi dalında olursa olsun, daha güzel, daha iyi ve daha doğruya ulaşabilmek için o alanın geçmişini bilmek önemli bir yer tutar. Türk karikatürü, bu geçmişten yoksun yaşadı.» Karikatürün sanatla zanaat arasında bir çizgide gidip geldiği daha akılcı bir yorummuş gibi görünüyor. Çoğaltılabilirliği, doğrudan, hele bizde, güncelin çocuğu olması onun sanatlığına önemli ölçüde halel getiriyor diye düşünüyorum. Fakat bu sorulara rağmen tartışmayı sürdürebiliriz. Bu, zaten benim burada dikkat çekmek istediğim konu değil. Önemli olan karikatürümüzdeki geçmiş eksikliğinin neyin ürünü olduğu? Bir takım «dış güçlerin» değil herhalde. Peki neyin? Türk karikatürünün geçmişsizliği ile kimler prim yapabilirler? Bunu da ileri zamanlarda didiklenecek bir tartışma konusu olarak eşiğe sürmek isterdim. İlk olarak «hâl-i hazırda icra-i san'at eyleyenler» demek mümkün, ama çok kolay olmasından da insan çekiniyor. Fakat şu çok net olarak ortada: Geçmişsizlik, rantıyla beraber geliyor ve mevcudun kutsanmasına hizmet ediyor. Mevcut olandan memnuniyet aslında tam bir geçmişsizlikte yatmaz. Kesinlikle yanlıştır, mevcut olanın sorgulanmaması en çok geçmişin kopuk parçalar halinde bilinmesi, ondan azar azar haberdar olunması durumunda «temayüz eder». Buna, teorisiz ve soyutlanmamış «dün» parçaları da diyebiliriz. Kimsenin birinci derecede suçlu olduğunu düşünmeye gerek yok. Bunu besleyen bir ortam, bir talep var ve bu, sorgulanmadıkça kendisini sürdürecek. Bu kitapla Turgut Çeviker sorgulanma sürecinde ilk adımı atmıştır. Bir başlangıçtır. Fakat muhatabı Gırgır'ı yarım milyonluk tiraja ulaştıran bir eğilimdir, okurlardır. Bir «yığın» olarak, sorgu buradan başlayacaktır, muhatap bu çirkin «yığındır». Çirkin olduğu için yığın, yığın olduğu için çirkin. Yani memnun.

Bu memnunluğu fazla açmadan, güzel önsözdeki bir diğer cüretli saptamaya geçmek mümkün: «Bugün Türk karikatürü sandığımız kadar büyük bir karikatür değildir.» (2) Bunun bir takım çevrelere, Oğuz Aral'a özellikle yönelik bir mesaj olarak düşünmemek için pek neden bulamıyorum. Oysa bana kalırsa böyle düşünmek kolay cevabın altını beslemektir ve sanırım bu mesajın gerçek muhatapları Tan Oral'dan Ferruh Doğan'a (hatta Semih Balcıoğlu'na) kadar uzanan bir insanlar grubunda yatıyor. Gerçekten de Türk karikatürü bugün Tan Oral'ın veya Ferruh Doğan'ın sandığı kadar büyük bir karikatür değil. (Burada, bu satırlarla Turgut'un saptamasının ve mesajının yönünü değiştirdiğimi sanıyorum ve biliyorum, bu, Turgut'u bayağı rahatsız edecek.) Özellikleri olan, pek o kadar sıradan olmayan örneklere de sahip bir karikatür bu, ama böylesi her dilde var. Dikkat edilirse yazılı mizahta da Aziz Nesin tektir. Yazılı mizahımızın hiçbir «kıymet-i harbiyesi» yoktur. Hatta Aziz Nesin'in de mizahı çok tartışılır bir mizahtır. Derinliğine değil yaygın ve yatay bir gelişimin ürünü ve nedenidir. Ancak yazılı mizahımızdaki büyük kuraklık zaten iyice bilinen bir olgu halini aldığı için pek üzerinde durulmuyor, Aziz Nesin'in başarıları (artık nasıl başarıysa?) ile yetiniliyor. Bu küçük şakacı adamın «başarıları» da çöküş dönemindeki güreşçilerimizin ama en çok da eski altın günleri hatırlatan Ahmet Ayık v.s.'nin tek-tük topladığı altın madalyalara benziyor. Ancak çizgiyle mizahımızda gerçekten bir hareket var.

Hakkını vermek lâzım, bir hareket var, fakat doyurucu ve derinliğine değil, son derece yüzeysel. «Eleştirmeni, tarihçisi, dergisi olmayan bir sanat dalının çağdaş rakipleriyle boy ölçüşmesi olası mı?» (3) Bu, bir tıkanmanın nedeni olmalı, öyle görünüyor. Bana kalırsa, birçok başka düzlemlerdeki kolaycılıklarla birleşince, nedenlerden yalnızca biri olabilir. Moda tabirle de formüle edilebilir: Muhalif söylemin bütün düzlemlerdeki tıkanıklığının bir sonucu olarak, mizahımız tıkanmayı yaşıyor. Soluk alacağı alanları kendi kirletti çünkü. Muhalif olmayı ve yaratıcı bir platformda kendisini «sigaya çekmeyi» unuttu. Halkı eleştirmeyi unuttu, zenginliğin kaynağını yok saydı: Halkı eleştirmedi. Bunları geçerken hızlı değinmeler olarak algılamak zorundayım, çünkü varmak istediğim nokta daha farklı: «Bizi karikatür alanında büyük bir dikkate değer kılan şey, çelişkilerle dolu bir ülke oluşumuz ve muhalif yanımızı bayrak gibi taşıyışımız.» (4) Bunun üzerinde düşünmek gerekir. Gerçekten de o halde mizahın doruk temsilcilerinin çıkması gereken topraklarda mı yaşıyoruz. Birçok çarpıklık var ve biz sırf bu nedenle zenginliğin kaynağında mıyız?

Yanlış bir bakış. Reddetmemiz gereken, hem çok yanlış bir bakış.

Yanlış olan Çeviker'in tespiti değil, muhalif yanıyla karikatürümüzün öne çıktığı doğrudur, yanlış iki yerde. *Bir*, karikatürümüzün muhalif yanı Hacivat'la Karagöz'ün birbirlerine muhalefetini andırır daha çok ve *iki*, çok çelişkiden çok zengin mihazın doğduğu, sadece beyin tembelliğine bir güzellemedir. Realitedeki, çıplak gözün hemen farkına vardığı çelişkilerden, çatışma ve saçmalıklardan mizah doğmaz. Çok kolay olacağından, derinlemesine olmaz, berberlerde sıra beklerken okunan pirzola beyinlilere göre ve pirzola beyinli insan üreten metalar olur, onlara da mizah denmez. *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* gerçekten bir önemli müdahale, buna dikkat çekerken bile, açmadan da olsa ileriye bazı tartışma parçaları bıraktırıyor. Burada da hem tekrarlamak şart olacak, hem beklemek: Çıplak gözle görülen, özel bir çaba, yöntem gerektirmeyen çelişkilerden mizah, hele muhalif mizah doğması, aşağı yukarı imkânsızdır.

Böylesi bir imkânsızlıkla dayanmak istediğim duvarın payandasını adlandırabilirim. Mizahımızın muhalifliği de ciddi ciddi sorgulanması gereken bir saptama halini almış bulunuyor. İlerde değineceğim, Teodor Kasap gibi parlak bir âsinin, bir «cevval» aklın Abdülhamid'in sarayında kütüphanecilikle biten hazin sonu hiç mi örnek kabul edilemez?

Teodor Kasap bizim geçmişimiz, hem de *di'li geçmişimizdir*.

Önsözdeki karikatürümüzün muhalifliği tespitine kuşkuyla bakılması gerekir ve buradan kaba bir reddiye değil, belki yeni sorular üretmek mümkün olabilir. Önsözden ayrılırken Turgut Çeviker'in sağlığını bozacak kadar karikatürümüzü ciddiye aldığını yeniden hatırlatıyorum. Şimdilik toparlıyorum: Bu girişimin bütün onuru *Turgut Çeviker*'in kendisine aittir, kimseye «minnet borcu» olması gerekmiyor. Türk karikatürü için çok verimli bir tartışma ortamının önünü açtı, bizzat kendisi bir platform sundu. Karikatürümüzden memnun olmamız için pek o kadar gerekçe bulunmadığına dikkat çekti. Önsözün güzel dilini bir dil felaketi olan iç metinle unutturmak için de elinden ne geliyorsa yaptı, burada övgünün durması gerektiğini kendiliğinden hatırlattı.

Turgut Çeviker bu kitabın ikinci baskısında önsöz dışında tüm kitabı yeniden yazmalıdır.

DÜN, BUGÜN VE KARİKATÜR

Uzun yıllar, karikatürle ciddi olarak ilgilenen insanlar, bu kitap yayınlanıncaya dek, «eşek kulaklı adam» karikatürünün tarihimizdeki ilk örnek olduğunu kabullendiler. *Diyojen*'in de ilk mizah dergimiz olduğunu. Bu çalışmada Turgut Çeviker böyle olmadığını savunuyor: «1868'de politik düşünce gazetesi olarak yayımlanan *Terakki*, aynı adı taşıyan bir mizah gazetesini ek olarak verir: *Terakki* (23.10.1870). Abonelerine ücretsiz, diğer okurlarına parayla satılan *Terakki*, *Diyojen*'den önce yayımlandığı için ilk olma onuru onundur.» Bu güzel hassaslık, hatta hasislik, kendisini ve konusunu seven bir insanın iç dünyasını açık ediyor. Bu küçük ayrıntı ile Çeviker kendisine haklı olarak yeni ve saygın bir muhit aradığını «ihsas ediyor» ki, kabulümüzdür: «Çizgiye yer vermeyen *Terakki*, ad değiştir: *Terakki Eğlencesi* (Aralık 1870). Önce her sayı yazılarını süslemek için karikatürümsü resimler (vinyet) serpiştirir sayfalarına. Daha sonra tam sayfa karikatüre açılır (5.2.1871).» (5) *Çeviker*, Cumhuriyet dönemi boyunca ilk Türk karikatürü olarak bilinen ve *Diyojen*'de yayınlanna karikatürü tarih içinde başka bir basamakta değerlendirmeye açınca, ne yapmış oluyor? Bir küçük titizlik mi, yalnızca? Kanımca, burada, konusuna âşık olabilen bir sanatçının, Grek mitolojisindeki yaptığı heykele âşık olan heykeltraşın soyundan geldiğini bilen bir gururun çıplak izi aranmalıdır.


Tan Oral

İzi sürdürmeye devam ediyor ve artık sözlü mizah ile yazılı mizahın ilişkisine de geçebileceğimi sanıyorum: «Karagöz ailesi, sözlü mizahın gözdelerinden biridir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin uzanan yıllar içinde sözlü mizah, usul usul yerini yazılı mizaha bırakmıştır.» (6) Buradan tutarak bir farklı patikaya giriyor ve akıl yürütmeyi sürdürüyorum. Çünkü bugüne bakmak istiyorum.

Tutamak noktam, yumaktan çekebildiğim uç, «sokak ve mizah»tır. Sokağın, yaşanan hayatın, kısacası güncelliğin sokakta «maruz kaldığı» yorumların bizatihi kendileri nelere işaret edebilir? Burada, uzun bir zamandır, sokağın, çıplak vurgularında, onu katiyyen dönüştürmeden (istenirse soyutlanmadan da denebilir), aynen beyaz kâğıda geçtiğini söylemek, artık bir zorunluluk oluyor. Fakat bu da bir yenilik değil. Sokak sorgulanmadan, yani, realite, mizah çerçevesinde, beyaz kâğıda geçerken yeniden kurgulanmadan (basit çizgi atraksiyonlarından sözetmiyorum) yalnızca sokağın, sokaktaki kuralların, realitenin de denebilir, köleliğine ulaşılabilir. Bunun ise çeşitli sonuçları vardır. Bir kere çok satışlılığı doğurur, körükler, diğer yandan bunun zıttı bir perspektifle çizen insanlar üretir ki, bunlar da insaniliğinden soyunmuş «geometrik totolojilerdir». Birinciye üç örnek; zavallı *Nuri Kurtcebe*, garip *Necdet Şen* ve umarsız *İlban Ertem*'dir. İkinci türe şimdilik tek örnek vermek istiyorum. O da zaten «geometrik totolojinin» en saf ve gelişkin örneği: *Nezih Danyal*. *Danyal* daha çok grafiğin sahasında kalıyor da diyebilirim.

Grafik olan, karikatürü bir biçimde zedeleyendir. Karikatür saf bir bakış olmadığı, bir bulaşıklığı her zaman taşıdığı için aslında sürekli sokağın da izini taşıyacaktır. Abartıldıkça, yani bu kefeye ağırlık konuldukça çok satışlılık, halkla kolay ilişki kurabilme şansına sahip oluyor; tersi kefeye ağırlıklar taşınınca da, bu kez entellektüel bir müdahale halini alıyor ve sıradan bakışların eğer bir yöntem, yani bir eğitim sürecinden geçmemişse doğrudan kavrama kabiliyetini de aşıyor: Bunun da anlamı çizgiye kapanma oluyor. İkisi de bir üst basamağa sıçramada gerekli gibi geliyor, ancak bunun bir orta yolmuşcasına algılanmasına da daha baştan itiraz edeceğim. Sanatı ve yaşantıyı değiştirme yolunda önemli ipuçlarını bu iki «düşman kampın» organik birlikteliğinden, yani «organik bir düşmanlığından» çıkarak yakalayabiliriz. Öyle görünüyor. Söylemek ve vurgulamak istediğim şu: İki tür yaklaşım yalnızca kendisini öne çıkardıkça, diğerini yoksaydıkça (reddetmek demiyorum) bir yoksullaşmayı da sahneye itecektir. Şudur: Bir çirkin ve «mürai» saygıdan sözetmek istemiyorum, ama böylesi bir kamplaşmada eğer kamplar kendilerini ve yöntemlerini sonuna kadar abartırlarsa, kesinlikle kendileri dışında yeni kampların doğumunu kışkırtırlar ve bu iyidir. Burada bir orta yol değil, diyalektik bir inkârın sanata açtığı olanakların dikkate alınması sözkonusudur.

Fakat sözlü mizah, yani sıradan hayatların sıradan «tespit ve gülme» noktaları en çok da çizginin bağımsızlaşmasını, onun yeni ve kurmaca bir hayata çekme kudretini olumsuz olarak etkiliyor.

Karikatür aslında, mizah olarak, mutlaka bir soyutlamadır, ama en çok da sokağın soyutlanmasıdır. Soyutlamanın üst basamaklarında sokaktan kopma olasılığı vardır. Vardır, ancak bir tehlike değil, bu, yeni yollar ve yeni olanakların habercilliğidir. «Hayal perdesinin» kahramanları da mizahımızı olumsuz yönde etkilemiş olsa gerektir. Çeviker şöyle söylüyor: «Tanzimat dönemi süreli mizah yayınları Karagöz - Hacivat, Meddah, Nasrettin Hoca, Ortaoyunu, İncili Çavuş, Bekri Mustafa ve Bektaşi'ye ait metin, fıkra ve onlara öykünen uyarlamalarla dolup taşar.» Çeviker, bu başarısız dönemi açıklamak isteyenlere bir ipucu uzatıyor. «Karikatür yakasında da aynı yoğunluk görülür. «Özellikle Teodor Kasap'ın Hayal'i bunun önemli bir tanığıdır. Sözlü mizah mirası, yazılı ve çizgili mizahın ana kaynaklarından birini oluşturmuştur.» (7) Bu ne demektir?

Mizah önemli bir soyutlama ve bu soyutlamada yeniden yaşayabilme, yaşatabilme yeteneği ister. Tanzimat karikatüründe ise bunun başarılabildiği yolunda pek bir işaret bulmak kabil değil. Farklı da formüle edebilirim: Mizah, sokaktan çıkarak bu sokağın inkârı ve yeni (kurmaca) bir sokak önermesidir. Daha doğrusu, bir önermeler silsilesidir. Sokağın kahramanlarını kullanarak da mizah yapılabilir, fakat bu daha çok zanaat yanının vurgulanması anlamını taşıyor. Bu kahramanların inkârı ve deformasyonunu kullanarak yeni bir yapı, hayat tarzı önerisi ile bunun önermeler halinde beyaz kâğıt (veya başka yollarla) okuyucuya «zerki» de onun sanat yanının vurgulanmasıdır.

Bir git-gel var, ancak bu gitgel'in kendisinde mizahın yaratıcı gelişimini bulmak mümkün olabiliyor. Aşkınlık, önermedir.

Bugün, peki? Sözlü mizah adı altında berber ve kasap dükkânlarını dolduran bir çok dergi var. Bunlar zanaatkârlar birliği gibi çalışan «dükkâncıklardır» ve *Gırgır* dışında pek bir gelişim ivmesi gösteremiyorlar. *Limon* dergisi iki itici gücü saylan, tabii *Gırgır* ve *Oğuz Aral*' dan kaynaklanan Tuncay Akgün ve Mehmet Çağçağ'ın ilk hızları ile bir değişimi aradığını müjdelemişti, ama yarım kaldı. Giderek gerilediğini ekleyebilirim. Ancak konuyu dağıtmak istemiyorum ve noktalıyorum: Sokak çok çekici ve çok tehlikelidir. Sanatı zanaata indirger, bayağılaştırabilir, kokuşturabilir. Politika da böyledir. Tıpkı sokak gibi bir tuzaktır.

Sözlü mizahı, sokak adı altında toparlıyorum, tekrarlamak gibi olacak ama şunu da eklemeden edemiyorum: Bugün Türk karikatürü bir tıkanıklığı yaşıyor. Eğer yaşıyorsa bunun tek önemli nedeni var: 60'lı yıllarla gelen ve o yıllardaki görkemli muhalefet yıllarının 70'li yıllara taşıdığı bütün renkleri yitirdi. Muhalefetini yitirdi. Önce aşağılık bir sosyal-demokrat yaltaklanmasını kanına giyindi, sonra ve doğal mecrasında sağına soluna bakınarak bugün artık bir «yeşil çirkinliğin» eşiğinde sürünmeye başladı. Bugün, Türk mizahındaki bütün muhalefet kudreti Karagöz'ün Hacivat'a o-

lan muhalefetini aşmıyor. Sokaktadır. 60'lı yılların başkaldıran insanı, muhalif insanı, kısacası sosyalisti, kendisinden sonraki onyılı da etkilemek durumunda kalmıştı. Bir başkaldırı ve bir «aşkınlıktı». Şimdi yuvasına dönmüş bulunuyor. Halksız kalmaya tahammül edemedi. Oğuz Aral'ın sanırım son derece kişisel, tabii çok eksikli, özelliklerine dayanarak bugün *Gırgır* dergisinde birkaç fırlak tutunumun dışında bütün bir mizah hayatımız için şu söylenebilir: Tanzimat yeniden yaşanıyor, etrafımız «yeşil» Hacivatlar ve «sosyal demokrat» Karagözler ile kuşatılmış durumda.

Bu bölümü kapatmak için sokağın egemenliğini Türk karikatürünün fazlasıyla yaşadığını söylüyor ve bu ikinci Tanzimat yıllarına itirazımı ifade ediyorum.

HAYÂL, TİYATRO, TAN ORAL VE OĞUZ ARAL

Türk yenilikçiliğinin tarihindeki en büyük isimlerden Namık Kemal ile Teodor Kasap'ın dostluklarının çok öğretici olduğunu düşünmemek için bir neden yok. Mizah, kavganın törpülenmesi, rötuşlanması değil bir üst düzleme sıçrama yeteneğini ifade ediyor. Sokağın, politikanın bir ahlakı var, değişken bir ahlak ancak, bireye önemli gelişim sahaları da açıyor. Mizahçının politikaya bakışında ne kadar bir horlama varsa, aynı tepkiyi karşısından alması kaçınılmazdır. Mezarı berber ve kasap dükkânlarındadır.

Mezara itiraz, sokağın keskin ahlakını mizahta arayanları uyarıyor denebilir. Kaypaklık, ikili oynayarak ve herkesle iyi geçinerek genel bir kabulü aramak sokakta nasıl karşılanıyorsa, karikatürde de öyle karşılanıyor. Tanzimat ve günümüz karikatüründen birer örnekle akıl yürütme seanslarımı sürdürüyorum: «Teodor Kasap'ın Hayal'i ile Agop Baronyan'ın Tiyatro'su (...) iki cephe gibidir. Tartışmalar, yazılardan karikatürlere de

BAKTIKÇA YÜZLERİME /I.

tutki Ulustan yürüyorsun
adımların Çankaya
susuyorsun açlık açlık
gülkafeslerde sesin
bana sesimi verin/bana sesimi verin

yüzyıllar var ki düşlerin senin
cennet-i âlâ/cennet-i âlâ
yâni Arapça fiil çekimi pekâlâ
ülken senin
infazkâr makâmında
söyle
saçlarım çok mu dağınık
kumrallığım meselâ

duraklardayım Kızılayda
ana avrad küfürlü beklemelere
Kurtuluşta yabancıyım Kurtuluşa
AnKARAda Ankaralıyım fidayda
fidayda susmalarım fidayda
yâni hepberaber bir çağda
yâni hepberaber bir dağda
yâni hepberaber aynı makamda
çok mu oynamışız
çok mu uyumuşuz uy
kularda
ellerim çaydaçıra yanıyor
dillerim hu hu hu hu
hu Allah/irembağlarında
gözlerin senin/kanatılmış vardiyalarda
'lorke lorke lorke lorke
ceylanım korke'
susuyor musun el çöllerinde hâlâ

susuyor musun işbaşı vardiyalarda
eloğlu lık lık
eloğlu hamuduyla deve

öfkem dillerime benim
hiçbir şeye değil başka

susma
susma ki
güller uyansın/uyanmasın sâkiyâ
bir eylülü ölüyorum
kara bir leke kara bir leke
boynumda gökyüzü
bir eylülü ölmek ne demekse
çöl çöl korkuyorum baktıkça yüzlerime
ellerimi seviyorum yumruk yumruk

dedim ya
öfkem dillerime benim

Ferhatlığın nerenden belli söyle
Yunusluğun
çıldırık bir sevda seninkisi
çokça koklanmış nergis
zamansız kanatılmış narçiçeği
halaya vurmuşsun kendini
aymazlık makâmında
'zılgıt çal türkü söyle
lili yar lili yar
ömrümüz geçti körle'
dedim ya
meydanlardasın

yağmuru kokuyorsun azcık
azcık karanfili
çiçeğe durmuşsun Sakarya Pasajında
ellerin apansız beşnüfuslu gecekondu
bu ne çok gökyüzü bu
bu ne çok soyucu

yürüyorsun
adımların çokça yorgun işsizlik
adımların çokça yorgun suçsuzluk
adımların
çokça gündemdışı bir kanunmaddesi
susma ey ozan
susmak bir yalancı bülbül
yalnız kalırsa gül
güllenmez de küllenir bülbül

susuyorsun açlık açlık
yâni susmuyorsun/sahalardasın
doksandakika bir maçlık
oysa
çokça Ahmetsin
çokça Memed
çokça Zehrasın
çokça Ayşe
yâni çokça sarışın
yâni çokça karaşın
çokça kumral yâni

dedim ya
öfkem dillerime benim
hiçbir şeye değil başka

yetiş ey gamze-i bilmem ne yetiş değil
yetiş ey Hasan yetiş
yetiş ey Hüseyin yetiş
yetiş ey Ali yetiş
yetiş ey yetiş
yetiş ey
yetiş ey

ERCAN EZİLMEZ

sıçrar. İlginçtir ki, iki ortamın karikatürcüsü de Berberyan'dır. Birbirine düşman iki gazetenin çizeri olabilmek, o günlerin geniş hoşgörüsüne bağlanabilir ancak.» (...) Çok kolay ve bu tespite katılmak kesinlikle çıkmaz bir yola girmek demektir.

Hoşgörü, eski tabirle «riya» dır, kesinlikle Almanca'daki *«Toleranz»*ın değil, yalnızca riyanın öztürkçesidir.

Çıkmaz yol ucunu tutarak, yumağı açmaya devam edebilirim: Berberyan ile ortaya çıkan gerçek, ortamın, hele Tanzimat ortamının iyi duyarlıkları falan değildir, bugüne taşınan bir tipolojidir. Berberyan, bu Tanzimat karikatürcüsü, bir sahnede ve iki cephede birden yer alabiliyorsa, bu sonuçsuz kalacak bir tavır değildir.

Yumak açılıyor ve ona, bir dilim ekmeğin üzerine yağ sürer gibi «bugün sürüyorum». Her cephede yer alıp, hâl-i hazırda kendisine yönelik bir kabul aramak her zaman şike bir «entel» tavrı olmuştur. Meseleyi iterek genişletmek gerekebilir, çünkü yeniler pek bilmeyebilirler: 1975 sonrasında Türk karikatüründe iki ana eğilim, kabaca bakılırsa, ortaya çıktı. Birinin başında *Oğuz Aral* ve *Gırgır* dergisi vardı, diğer tarafta ise en önde (kendisinin iradesi dışında da olsa) *Tan Oral* bulunuyordu. *Gırgır* «aslolan gülümsemektir» derken çok sulu bir muhalefeti de kabullendiğini ifade ediyordu. Diğer kampta ise çizgide ve politik muhalefette daha farklı bir tavır vardı; «aslolan çizgide ve politik tavırda keskinliktir» diyorlardı.

İki kampın başını soyadları birbirine pek benzeyen, Oral ve Aral çektiler.

Gırgır'ın ve *Aral*'ın bugüne dek çok hakkı yendi.

Tan Oral hiç haketmediği bir «kabul» yaşadı. Tan Oral her yerde çizdi, çizgisinde ise onyıllarca hiçbir araştırmanın ipucunu vermedi. Yalnızca hep aynı çizgi ve mantığı çeşitledi, üstelik yüzeyde. Karikatürümüze yeni birşey getirmedi. Ama nedense farklı bir yer ayrıldı ona sahnede ve o, buna hiç itiraz etmedi.

Tan Oral günümüzün Nişan Berberyan'ıdır. Heryerde çizmiş, muhalefetinde ciddi hiçbir yan bırakmamıştır, kaldı ki zaten pek «sulu» da değildi. *Ekonomide Diyalog*'da da çizebilir, *Yeni Gündem*'de de ve en çok *Cumhuriyet* gazetesinde... Nişan Berberyan'ı aşan sayıda yayında çizebiliyor. Hep aynı çizgi ile hiçbir sorgu ve araştırma ortaya koymaksızın. Tan Oral'dan bu itibarı, eğer varsa geri almak durumundayız, hem de Oğuz Aral'ı örnek göstererek. Çünkü: *Oğuz Aral* ile *Gırgır*'da çok önemli bir şey yapıldı. *Gırgır*'da, *Aral*'ın elinin uzanmadığı sayfalar hariç tutulacak olursa, tam bir çizgi macerası yaşandı. Fırt, Günaydın vs.'yi saymıyorum, onlar işin en haysiyetsiz yanı. Ama *Oğuz Aral* kendi mücadelesinde, çizgisindeki araştırıcılık, zekâ dönüşümleri, kendine verdiği önemle pek çok genç insan için ciddi ciddi incelenmesi gereken adamdır. Muhalif karikatürün, sıradan ve kolay olmadığı için ilk ipuçları Tan Oral'da falan değil, bizzat Oğuz Aral'da bulunabilir.

Kendisini ciddiye almak, yaptığını ciddiye almak ve kendi yolunda çoğalmak için örnek arayanlar, başka düzlemlerde de örnekleri var ve artıyor, ama burada önce Oğuz Aral'a bakabilir. Burada, Aral'daki sosyal demokrat yapışkanlık ile kendi doğrularını vaz'etme kararlılığının hep bir «Oğuz kaosuna» yol açtığını düşünüyorum. Bu kaosun ise Aral'ın kişisel özellikleri ve hırsı nedeniyle pek sevilecek bir çerçeve sunduğunu belirtiyorum.

Gırgır ve *Oğuz Aral*'la da tartışacağız, aslında eleştirilecek birçok köşesi olan bir çokgen karşısındaki böylesi bir tavrın, çağdaş Berberyan *Tan Oral*'a nazaran çok daha verimli bir düzlem oluşturacağını söyleyebilirim. Oğuz ne kadar çok kendisi ve çevresiyle kavga ettiyse, kendi yolunu, yeteneklerini de kışkırtarak ne kadar çok düzlediyse, Tan o kadar «mülâyim» ve Berberyan kaldı. Sonunda yerini buldu: Cumhuriyet'te çiziyor. Oğuz ise hep kendi yakaladığı perspektiflerin arkasından koştu. Popülist eğilimleri ile çevresinde çok konuşulan despot tavrının, sonuçta çok tatlı bir diyalektik beraberlik oluşturduğu söylenebilir. Oğuz kendi mücadelesinde, esas olarak, meselâ hiç Cumhuriyet gazetesinin desteğini aramadı. Kullandığı değerler vardı, vardır, ama hep 'kendi' kaldı. Diğer eğilim ise, eskinin o «keskin» yaklaşımı, bugün ya sadece yarışmalara ödül için çiziyor, ya reklam ajanslarında çizgi çiziyor ya da bu arada burun kıvırsa da her Pazar en geç Gırgır'ını okuyor. Hiçbir şey, dikkate değer hiçbir şey bıraktığı söylenemez. Ölü bir dil artık ve «yeşilin» etki ve sancı alanında tutsaklığa alıştırıyor kendisini. Bunu başka tartışmalarda açabilirim.

Bu bölümle ilgili sonsöz şu şekilde biçimleniyor: Başka yer ve zamanlarda tartışacağız, ancak «entel» kadrolarındaki o aşağılık *Gırgır* hayranlığı ile Berberyan'ın torunu Tan Oral eğilimi arasında, yoksullaştırma çimentosu olarak kesinlikle fark yoktur. Toparlıyorum: Aydın, yeni bir hayata yürürken «inadın ve şiddetin» soyutlanması yoluyla edinilmiş teorik bir kavramdır ve katalizatör olarak da geçmişin, didiklenmesi (inkârı) kaçınılmaz, yani rafine mirası kullanılır. İnatsız, kavgasız Tan Oral ile kavgacı ve inadıyla «maruf» bir Oğuz Aral arasında eğer bir seçme yapılacaksa, Aral'ın seçilmesi gerektiğini düşünüyorum. Tartışmaları zenginleştireceğini sanıyorum. İleri zamanlarda açılabilecek tartışmalarda konuşma hakkımı saklı tutarak, başka bir noktaya dikkat çekiyorum.

Turgut Çeviker'in *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* adlı çalışmasının 35 ile 38. sayfalarında Ermeni Mizah Basını'ndan örnekler var. Burada teknik bakış açısından özellikle Harutyan Hekimyan'ın çalışmalarına bakarak belli bir rahatlığın göze çarptığını söyleyebiliriz. Çizgilerdeki, resmin negatif tahkimi ile doğmuş izlenimi veren eğilim, bundan 17 yıl sonra yayınlanacak olan *İstanbul, Terakki Eğlencesi, Diyojen* gibi dergilerdeki desen ve karikatürlerden çok daha rahat ve gelişkin. Kompozisyonlarda yüklü bir ilgi ile hareketlerdeki canlılık bu üstünlüğün habercisi sayılmak gerekir. Ancak, Ermeni kökenli karikatürün sonraki gelişimi hakkında biraz daha ayrıntılı çalışma talebi de, pek haksız bir talep olarak görülmemeli.

Bu kısa nottan, eğlenceli bir noktaya geçebilirim. 1877 Osmanlı Meclis-i Mebusanı'ndaki,



Diyojen'den

mizah basınıyla ilgili tartışmalar bazı noktalarda gerçekten kendiliğinden mizah oluyor. (8) Reis, Ahmet Vefik Paşa olunca, mizahın uzak kalması zaten düşünülemez. Ancak dönemin söyleyiş biçimleri korunarak, (burada Turgut'un öztürkçe hastalığını pek olumlu bulduğumu söyleyemeyeceğim) mizahın dozajı hakkında çok daha kalıcı örnekler sağlanabilirdi. Çünkü, gerçekten de o dönemin birçok söz kalıbı, bugün artık bir tür «komik» kalıyor, bunun tadı hissettirilebilirdi. Ama bunun Çeviker' in çalışması için bir eleştiri gerekçesi olarak görmüyorum. Eğilimdir. Fakat bu bölümden üç alıntı yapmadan duramayacağım. Birara *Astarcılar Kethüdası Ahmet Efendi*, İstanbul Mebusu, dayanamıyor: *«Bizim eğitimimiz gazetelere kaldıysa vay halimize!.. Biz gazete terbiyesi istemeyiz.»*

Bu fevri tavıra daha sonra döneceğim. Ama *Matbuat Müdürü Macit Beyefendi*'nin uyarısı daha da komik: (Eğiticilik görevlerinde) *«saçmasapan konuşmanın, soytarılığın gereği yoktur.»* Ve böyle hamama böyle tellak denecek bir «Reis inceliği» ile Ahmet Vefik Paşa: «Evvelce de söyledik ama dinlemiyorlar ki, fıkrayı düzeltelim mi, yoksa koruyup geçelim mi?»

Astarcılar Kethüdası'nın feveranı, bugün günlük basına bakıldığında, hiç de haksızlık payı taşımıyor değil. Öyle görünüyor. Ama burada şuna dikkat çekmek istiyorum. Bu Turgut'ta da var. Basın özgürlüğü konusunda, bu özgürlüğün fetişleştirilmesine dek varacak bir tavır. Özgürlük, kavram olarak, kendi başına «idealist bir mükemmellik» olarak toparlanabilir. Bugün, özellikle Eylül sonrasında mizah üzerinde pek baskı olduğu söylenemez. Kavram ve kurumları idealist kavram ve kategorilerle savunmak kaçınılmaz olarak bir çıkmaz sokağa, gerçek bir çifte standarda yol açacaktır. «Herkese özgürlük» gibi söz ve eğilimlerle aslında yürürlükteki yapının olumlanması durağında mutlaka iniliyor. «Özgür» basını savunanlar ile savunmayanları, Meşrutiyet Meclisi'nde ayrı tutmak, kahramanlar falan aramak, hiç de tutarlı bir yol değil. Basın, Eylül'den sonra, kimse yalan söylemesin, belli konular dışında sanıldığı kadar hürriyetsiz değildi. Basın en çok da *Cumhuriyet*, bu şike platformda prim yapmaya çalıştı. Sonuçta *Gırgır*'ın daha etkili bir karşı ses olduğu söylenebilir. Sonra şu: Eylül'den sonra basındaki bütün kısıtlamaların kaynağı bizatihi o çok sevilen «halkımızdır». Bu gerçeğe neden ısrarla yüz çevriliyor, anlamak mümkün değil? Halkı sorgulamadan, sanat, tabii mizah, yapılmıyor. Çeviker'den çıkararak söylüyorum: Bir tarihte, hürriyetseverlerle, sevmeyenler arasında ayrım yapmak, böyle bir tasnif, kesinlikle iskambilden şatodur, hiçbir sonuç alınamaz. Sonuç olarak bu anekdotu şunun için öne çıkardım: O meclisteki tartışmaların bizatihi kendileri mizahtır. Fersude bir komik de denebilir. Hürriyetsever değil mizah aranınca daha verimli bir platforma çıkabileceğimizi düşünüyordum, öyle de oldu.

Çünkü mizah, bir özgürleşmedir.

TEODOR KASAP BAHSİ

Diyojen! Bir çığlık olduğu ortaya çıkınca ve «zulme üç dilde sövmeye» başlayınca akıbeti hakkında da iyimser yorumlara girişilmesi doğal karşılanmalıydı. Olmadı, *Teodor Kasap*, bir bahis

olarak muhalefet ve mizah tarihimizin en hazin sonlarından birini hazırladı. *Kasap*'ın hazin sonuna dikkatleri çeken Çeviker'i kutlamak gerekir. 1835'de Kayseri'de doğan Kasap, aslında hayatı ve «muhalif karakteri» nedeniyle «hep muhalif kalmayı başardı» demek biraz abartma sayılsa gerektir. Fakat şu daha doğru: «Siyasal iktidar ve sarayın dikatleri hep üzerinde oldu.»[9] Burada durabiliriz.

Durulan yerde önce şunu söylemek zorunlu olacaktır: Bugün, hele şu son onyıllarda bizim tarihimizde rastlanan, artık haşırneşir olageldiğimiz bir eğilimi, yüz yıl öncemizden de çıkarabiliyoruz ve daha önce de belirttiğim gibi, bu, kesinlikle şaşırtıcı olmuyor. *İhsan Sungu*, «Abdülhamit'in Teodor Kasap'a karşı öteden beri beslediği gayzından» sözaçıyor. *Teodor Kasap* küçük yaşlarda gittiği Paris'ten 1870'te İstanbul'a dönüp Diyojen'i, ilk bağımsız ve muhalif mizah dergisini çıkarıyor. *Teodor Kasap*'ta bir iç alay, kendini de hedef alan bir alay etme «insiyakı» olduğunu düşündüren tepkiler var. Mesela dergi 4. sayısı «zorunlu tatile maruz kalınca», Turgut'a kalırsa, 24. sayıyı, herhalde bir kaza çıkmasından çekinerek, hınzır bir tavırla, 23+1 olarak piyasaya sürüyor. Fakat hepsi boş. Sonun başlangıcı 1877'de başlıyor. *Hayâl*'de yayınlanan bir karikatür nedeniyle *Kasap* üç yıl hapse mahkûm oluyor. Bu zıtlaşmalar birkaç yıl içinde olağan seyrini takip ediyor ve bu asi yaratılışlı «muzip Kayserili», Abdülhamit tarafından mabeyn kütüphaneciliğine getiriliyor. *Kasap* bu sarayda ölüyor.

Buradan çıkarmak istediğim bir sonuç var: Bir kere muhalif olmak, kendisine gelecekte müreffeh bir hayat hazırlamak isteyenlerin, gençlik yıllarının bir bölümünü harcayarak kazandıkları kolay bir «rütbe» de olabilir. Bu kadar kolay dağıtılmasını itirazla karşılamak gerekir. Önce kuşku.

İnatsız muhalefeti ya da inatsız ve soluksuz yenilikçiliği, aşağılanması gereken bir çirkinlik olarak damgalamak için mutlaka bunun entellektüel «Hinterland»ına çok fazla önem vermek gerekiyor. Entellektüel düzeyin yüksekliği, kendine sarkastik «takılabilme» genişliğini üretiyor ve bu, yalnızca «entellektüel şiddetin» borusunun ötebileceği bir sahada «plebiyen şiddeti» eşikten dışarı atıyor. Bugün, Türkiye'deki en gerici odaklardan biri olarak Babıâli gericiliğini omuzlarında taşıyanlar, 15-20 yıl öncesinin «âsi çocuklarıdır». Örnek verebilirim: Sabah'ın *Osman Saffet Arolat*'ı, Hürriyet'in *Emin Çölaşan* ve *Ertuğrul Özkök*'ü, Güneş'in *Mehmet Barlas*'ı, Cumhuriyet'in *Hasan Cemal* ve *Cengiz Çandar*'ı, Anka'nın *Uluç Gürkan*'ı, Dünya'nın *Alp Orçun*'u, Milliyet'in *Altan Öymen* ve *Ahmet Oktay*'ı, sıralamanın beni yoracağı bu geniş kalabalık, hepsi Teodor Kasap'ın şu ya da bu ölçüde benzeri ve en sadık torunlarıdırlar. Hepsi mabeyn kütüphanesinde ölümü seçtiler.

Burada söylemek istediğim, basit bir teşhirin çok üzerinde: Muhalifleri entellektüel şiddet ve plebiyen inatlarıyla orantılı bir dozda değerlendirmeye almak, geleceğin «ikbal avcılarını» işin başında aramızdan itebilmek şansımızı yükseltecektir. Buna bağlı olarak şu: Muhalif olmak, artık çok zor ve çok yüklü bir sıfat olmalıdır.

Mithat Cemal Kuntay'ın, Çeviker'in de kitabına aldığı, Teodor Kasap vesilesiyle yaptığı bir tespiti buraya alabiliriz: «Abdülaziz'le Abdülhamit'in farkları buradaydı: düşmanlarını Aziz, kendinden uzaklaştırarak maddeten, Hamit kendine yaklaştırarak mânen öldürmek istiyordu.»[10] Aziz ve Hamit, bir soğuk ve bir sıcak, ikisi gerektiğinde kullanılarak bugün artık bütün iktidar sahiplerinin sürekli denedikleri bir yöntemin geçmişteki başarılı «icracıları» oluyorlar.

Babıâli, Türk basını, önce

HOŞNUTSUZ BİR MIRILDANMA

Serseri ruhlu bir ozan değilim ben
Kayutsuz kuyutsuz, ipsiz sapsız, havai
Neme gerek
        her çiçekten ayrı bir
                bal eylemek
Ben düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım meselâ
Boyu da dört adım!

İsteyen uçsun çelikten kuşların içinde, eh!
Trenler birbirine karıştırsın kırmızı kiremitleri
Herkes tuttuğu kızı öpsün. Dert mi yahu! Neme
                                        gerek!
Neme gerek! Ben düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım şurdan şuraya
Boyu da dört adım!

Göçebelik? Nerde o talih? Derbeder dervişlik filan
Delidolu şarkılar söyleyenler hani, dolaşıp
                kırlarda ürkek oğlaklar gibi
Göçebelik? Bir kenti eskitmek hergün? Ah elbette
                murdar olur ciğer dediğin!
Şiddetle belirli yerim yurdum çünkü ve
                değişmiyor numarası kapımın
Söyledim ya, ben oturaklı adamım
ve düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım tamı tamına
Boyu da dört adım!

Arasıra dellenirim işte, hepsi o!
                —yalnızca, arasıra—
Dehşetli merak ettiğim olur akıbetini
Ablamın balkonundaki sardunyaların
ve sıyrılan giysilerimin altında ossaat
Belirir, dolunayda parlayan küçük sarı tüyleriyle
                                kanatçıklarım
yoksa ben
        —allah kahretsin!—
                fena halde ağırbaşlı bir adamım
ve düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adımsa eğer
Boyu mutlak dört adım!

HAYATI KAYMIŞ ÜÇ ŞAHIS İÇİN

?
Rengini değiştirmek isterdi hep, birincisi
Ne ormanlar ziyan etti bilseniz
Yeşil bir yüz için
ve bir tarla kuşu sonra
Çırpınca kanatlarını hızla
Bembeyaz kesildi yeniden.
?
Nuhun gemisine bilet aldı aslında, ikincisi
sırtında bir yığın ıvır zıvırla yanaştı iskeleye
ve rüzgârsız bir deniz düştü şansına, ne kötü!
Yalnızca haremine gidebilir, arsız sultanların.

?
Üçüncüsü eski bir periydi
Hızır aleyhisselâm belki
Bekârlara koca, evlilere kuvvet
Ve çocuklara süt...
Ve sonra alınıp satılınca her şey
Her şeyle birlikte kendisi
Koluna mendiller gizleyip hemen, kurnazlıkla
Ucuz numaralar yapmaya başladı
                kasaba panyırlarında
!
Üçünün de ellerinde birer başak arpa...
Bir feryat, bir feryat!..

MUHARREM ENDER ÖNDEŞ

maddeten ölüp sonra kafasını kaldırarak mânen ölümü buna tercih edenlerin negatif destanıdır. Abdülhamit'in mabeyn kütüphanesidir.

Bazı adları özellikle anmadım. Turgut Çeviker'in kitabı, bir vesile olarak daha birçok değinmeye yol açabilecek kapsamda ve ilgiyi kışkırtan bir konuyu işlemesi onun en büyük şansı. Ama artık susuyorum.

Bu, giderek daha geniş bir coğrafyaya yayılmaya başlayan değerlendirme yazısını bitirirken, birkaç son dokunma: Boşluklar ve sıkışıklıklar hep benzer bir tarihe çıkarıyor. Burada bize en çok eksikliğini hissettiren de hoşgörü değil, tam tersine «hoşgörüsüzlük» oluyor. Hoşgörüsüzlük bir belkemiğine sahip olma hakkı ve bunun kırılmasını önleme gururudur: Ama en başta da kendisine karşı hoşgörüsüzlüğü taşıyan bireyin kalkık başı ile biliniyor. Sonsuz bir *cehd* bu.

Bir mizah yazısında hoşgörüye böylesi satırların «reva» görülmesi ise sadece bütün basit anlama ve değerlendirmelerin dışında bir yenilik arayışına işaret ediyor.

Turgut Çeviker'in kitabının unutulmaya ve yalnızlığa terkedilmeyeceğini umuyorum. Bu provokatif ve iğneleyici, tersine akan yazıyı da genişletilebileceğimi sanıyorum.

NOTLAR

1) Turgut ÇEVİKER, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü**, Adam Yayınları, 1986, s: 8
2) a.g.e., s. 8
3) a.g.e., s. 8
4) a.g.e., s. 8
5) a.g.e., s. 21
6) a.g.e., s. 17
7) a.g.e., s. 20
8) a.g.e., s. 79-86
9) a.g.e., s. 87
10) a.g.e., s. 101

Türkiye'de solun kültür kimliği

CİHAN OĞUZ

Türkiye Solu'nun —homojen olmasa bile— kendi bünyesinde belirli oranlarda uzlaşmaya vardığı bir kültür politikasının ve kültür anlayışının olmadığı gözlemleniyor. Homojenleştirici bir kültür politikasının kitle üzerindeki *denetiminin* ne derece «sağlıklı» olabileceği bir yana, bu durumun bizzat ideolojiyi hangi boyutlarda örseleyebileceği sorunu asıl tartışma konusunu oluşturuyor. *Walter Benjamin*, bu tür yapılanmalara karşı tavır alırken, «... *Yaşamın kendisinin yerine, onun, dışımızdaki odaklarca estetize edilmiş replikasının yaşanabilmesinin mutlaklaştırılmış biçimi olan faşizm, modern toplumların «kitle kültürü» içinde yaşayan insanları için artık, fazla uzaklarda olmayan bir olgudur. Aradaki farklılık, faşizmin hayata kendi ölçülerine göre tam olarak biçim verdiği dönemlerde dışa karşı saldırgan bir kitle kültürü yaşamına geçilmekteyken, günümüzün olağan koşullarındaki kitle kültürü yaşamında mazoşist bir kültürün ağır basmakta oluşudur*,»[1] diyor ve modern çağda insanın artık *hüzne sığındığını* söylüyordu.[2] W. Benjamin'in «önceleri dışadönük, sonra mazoşist» olarak nitelendirdiği modern insan, bu yolla, kendisine sunulan kitle kültürüne *bağımlı* olarak sarsıntılı yaşantısını sürdürecek, toplumdaki *altdengeler* buna bağlı olarak sağlanabilecekti.

Homojenleştirici kültür politikalarının *kökeni* konusundaki bu görüş oldukça ilginç çağrışımlara neden olabilir.[3] Bu önemli belirleme bir yana, Türkiye Solu'nun *ortak* olarak —çeşitli kesimlerince— benimsenebilmiş bir kültür politikasının olmayışı, tarihsel geleneğine aykırı yanlar da taşıyor. Tarihsel geleneği içinde kimi kez egemen ideolojinin kültür sistemleriyle de iç içe olabilen, bunun ideolojik / kuramsal sorgulamasını yapmayı *beceremediği* için de bizzat yapısıyla çelişen Türkiye Solu, 60'lardan sonra, gerek dünyada ve Avrupa'daki değişik radikal biçimlenmelerin etkisiyle yöneldiği *heterojenleşme* süreci, gerekse bu sürecin sonundaki 12 Eylül erozyonu ile birlikte, çokyönlü bir *kültürel* çelişkiyi iyiden iyiye özünde duymaya başladı. «Kültürel çelişki» kavramı, *marjinal* bir kültürlenmenin yüzyıllardır süren *hissedilir* varlığının bu çağdaki yansısını açıklamaya yeter mi, bilmiyorum. Bir toplumda, *altkültür* sistemlerinin «ulusal» denilen, aslında egemen ideolojiye bütünüyle koşut kültüre zaman zaman *radikalce* müdahalelerde bulunabileceği ortadayken; hattâ, altkültür sistemlerinin görece egemen kültür anlayışına kıyasla *temellenmiş* bir yapılanma oluşturabildiği biliniyorken, Türkiye'de solun hâlâ kitle kültürü türünden yönelimlere bel bağlamasının anlamsızlığı ortadadır.

Althusser, sanatın ideolojiye indirgenemeyeceğini; aksine, ideolojiyle özel bir ilişkisi olduğunu savunuyordu.[4] Türkiye'de ise tam tersine, sanatın ideolojiyi kabaca *teşhir etmek* için icad edilmiş bir «sahne» olabileceği savı yaygınlık kazanmıştır. Bu 'kanı', zamanla öylesine değişik yönelimlerin manifestosunu oluşturmuştur ki, kaba bir *ideoloji için sanat* görüşü, kendisiyle bile çelişebilecek denli karşıt kuramların sistemleriyle benzeşmeler içermiştir. Çağın *mazoşist insan tipi*, sol ideoloji adına —fakat sığ ve derinliksiz olarak— estetize edilmiş, *acı* ve *fetişizm* âdeta sol kültürün ana temaları hâline getirilmiştir. Özellikle şiirde ve halka daha çabuk/yaygın ulaşabilen müzikte, yıllardır, kimden *icazet* aldığı belli olmayan, ama «halkımız için» yazan ve söyleyen önemli bir kesim, sol ideolojiden bağımsız —fakat «sol adına» özerk bir kitle kültürü yaratmıştır. Daha çok, bir dönemin «hızlı», şimdilerin ise «mazlum külhanbeyi» solcusunun «iman tazeleme» seanslarına aracılık eden bu mazoşist içerikli özerk sol kitle kültürü, zaten doğru-dürüst bir altkültür olma çabasına girişemeyen Türkiye sol düşüncesi için önemli bir *durak* olmuştur. Şimdilik bu durakta beklemekteyiz...



Walter Benjamin

Başa dönelim; solun nitelikli bir altkültür olabilmesi için öncelikle bir *yaşama biçimi* hâline gelmesi gerekiyor: Kurumları, pratikteki deney ve deneyimleri, tarihsel geleneğiyle sol kültür, varolan egemen ideolojinin yalnızca *tüketimi* ilke edinmiş —bir uyuşturucu niteliği taşıyan— kitle kültürüne karşı ilk önemli seçenektir. Solun pratik içinde kültürlenme süreci yaşayan kitlesi, belki sıradan ama mutlaka nitelikli bireyleri içlerinde barındırdığı ölçüde ideolojisini «pür-u pak» olarak geliştirebilecektir. Solu kültür alanında sınırlayabilecek hiçbir ölçüt olmadığına göre; hele hele «*daha güzel bir dünyanın estetiği*» ancak o dünyaya inanan insanların katkılarıyla gerçekleşebileceğine göre, bugün Türkiye'de özerk bir kitle kültürü yaratmayı başaranların «ideolojik yanılgıları» ortadadır.[5]

Türkiye'de solun kültür kimliğine *'arabesk'* ibaresini rahatça yakıştıranların ideolojik yakışıksızlığı, uydurdukları fetişçi, mazoşist metinlerle «sabittir.» Burjuvazinin estetiğini çoktan aşması gereken Türkiye sol kültürü, burjuva çağının bir öncesindeki dönemde emeklemektedir. Türkiye'de nitelikli bir burjuva kültürü olmadığı için bu konuda «rakipsiz» gibi görünen sol, *zamana karşı yarışında*, ne yazık ki başarısızdır!

Bunun bir çok nedeni var. Öncelikle, yüzyıllardır süren marjinal kültürlenme sürecinin toplumda yarattığı *içedönüklük* psikozu, sol ideolojiye de yansımış; altmış yılı geçen Cumhuriyet Dönemi de henüz bu saplantının aşılmasını sağlayabilecek olgun bir ortam hazırlayamamıştır. Türkiye solunun, kültür ve sanat konusunda yeni *yönelimlere*, ideolojik süzgeçten geçirerek savunacağı değişik *alanlara* gereksinimi vardır. Cumhuriyet Dönemi'nden bu yana süren «feodal tarz», artık yerini, insanın varolan toplum yapısıyla ve hattâ kendisiyle çeliştiği noktada yakalanabilen ayrıntılara, bu ayrıntıların zenginleştirildiği *eleştirel* bir söyleme bırakmalıdır. Sol kültürün kendisini insan ve toplumun hiçbir sorunundan ayrık tutmaya hakkı yoktur. Bu açıkçası, yaşamdaki gizli-açık, söylenebilen-saklanan ve tabu hâline gelmiş her konuda solun *kendi tezini* ortaya koyabilmesi demektir. Sol, madem ki insani olan her şeyi kendisine maledebilmektedir, o halde cinsellik/eşcinsellik konusundan kadın sorununa, kültürel yabancılaşmadan popülerizme dek her çağcıl konuda kendi kültür kuramını tabusuz ve eksiksiz oluşturmalıdır. Sol kültür, ancak bu biçimiyle kitle kültürünün homojenleştirdiği insanlara ulaşabilir. Yüzyıllardır süren içedönüklük psikozu, insanların, kendilerini ve toplumu «merkezinde insani duyarlılığın hüküm sürdüğü» geniş bir çerçeve içinde tanıyabilmeleriyle aşılır.

KÜLTÜREL VULGARİZASYON VE ÖTESİ

Toplumda kültürel yaşam öbeklerini belirleyen altdengeler (siyasa, gelenekler, yaşam tarzları, farklı ideolojiler) bir anlamda genel toplum yapısının modelini çizmektedirler. Genel toplum yapısı, bu açıdan, kültürel bir heterojenleşme sürecinin belirlediği normların *etki derecesine* bağlı olarak sürekli gel-gitlerin yoğunlaştığı bir ilişkiler bütününe bağımlıdır. Altkültürler ise, bu ilişkiler bütününe genelde *muhalif* bir yapılanma içinde, yüzeysel olarak bütüne bağlı bir parça işlevi görmekle birlikte, kendi normlarını ve yaşantı tarzlarını oluşturabilmiş *özgün* öbeklerdir: Dengeli bir görenekleri, somut tarihsellikleri ve homojen içerikte gelenekleri vardır. Kendilerine özgü davranış ve yaşantı tarzları, ancak, başka bir kültür öbeğiyle ortak çıkarlar sözkonusu olduğunda görece değişir ya da adaptasyona uğrar.

Türkiye'de altkültürler, büyük oranda, egemen kültür anlayışına adapte olmuş ya da kısmen egemen ideolojinin belirle-

diği normlar çerçevesinde «yozlaşmıştır.» Toplumda bir mozaik olmaktan çok, farklı politikaların farklı çıkarlarını barındıran altkültürler, özellikle büyük çaptaki toplumsal değişimler karşısında yapısal değişime uğramışlardır.

Önceleri «kültürel vulgarizasyon» süreci yaşayan altkültürler, sonraları tamamen egemen ideolojinin kültürüne bağlı biçimde revizyone olmuşlardır. Kültürel vulgarizasyon, bir kültür sisteminin varolan normlarını ve geleneğini yavaş yavaş terkederek, özüne aykırı yapılanmalar oluşturduğu geniş bir yozlaşma sistematiğidir. Türkiye'de sol, ülke içindeki deneyimleri ve dünyadaki tarihsel birikimiyle oluşturduğu altkültür olma çabasını, büyük oranda, kültürel vulgarizasyonun etki derecesiyle birlikte en aza indirgemek zorunda kalmıştır. Sol, bu açıdan ikiye, hattâ daha fazla öbeğe ayrılmış; kendi içinde de altkültür sistemleri geliştirmeye başlamıştır: Bir yanda «feodal tarzın» tüm şiddetiyle hüküm sürdüğü vulgarize olmuş kültürel öbek, diğer yanda Batılı anlayışta bir kültür modelinin kuramsal yanıyla ilgili 'aykırı' kesim, öte yanda da bu ikisi arasında bocalayan, kültürel çelişkiyi içinde iyice duyan öbek. Aslında bu durumun, doğulu-batılı ikileminde ortaya çıkan çelişkilere ve uzlaşmazlıklara bağlı olarak oluştuğu da göz önüne alınması gereken bir gerçek.[6]

Toplumda kültürel vulgarizasyondan —yapısal anlamda— bir darbe almadan çıkabilen öbek için bile hemen belirlenmiş yeni bir seçenek olmadığına göre, kitle kültürünün aşılması için, Türkiye'nin daha çok uzun süre bu sancıyı yaşayacağından emin olmalıyız. *«Kaldırdığı cenazelerin görkemiyle avunan»* geçmişteki sol kültür kendini yeniden modernize etmediği sürece kültürel vulgarizasyon süreci işleyecek, burjuvazinin kültür sistemleriyle yapısal anlamda iç içe yaşayan bir özerk sol kitle kültürü varlığını körtopal sürdürecektir.

Sosyalist kültürün, *spontane* olarak belirmeye başladığı dönem dışında —ki, bu dönem bile kendi özgün kültür politikası için sola birikim olanağı verebilmiştir— ancak burjuvazinin neden olduğu yapılanmalara koşut biçimde oluştuğu söylenebilir. Bir tür «alternatif» kültür politikası üretmek zorunluluğu, solu her zaman sınırlı düzlemlerde kültürlenmeye itmiştir. Bir bakıma, burjuvazinin estetiğine karşıt olan ne varsa solun «himaye» alanına girmiştir. Bir yığın yanılsamaya da neden olan bu zorunluluk, özellikle *«sosyalist gerçekçilik»* akımının olumsuz saplantılarına zemin hazırlamıştır. Sosyalist kültürün yaratabileceği yaşam tarzı, adetâ, burjuvazinin yaratabildiklerinin sınır berisine çizilmiştir. Yeni yeni aşılmaya çalışılan bu *«zorunlu yanılgı»* sosyalist kültürlenmeyi belirli alanlarda kilitli tutmuştur. Kuramsal düzeyde —özellikle Batı'da— önplâna çıkarılan seçenekler ve eleştiriler de, azgelişmiş ülkelerin yapısıyla çelişebilen yönelmeleri ve *«lüks»*ü içerince, solun kültürel etkinlik alanı yalnızca «doğrudan üretim merkezlerine» kaymıştır.

Sosyalist kültürlenmenin aşağı yukarı belirlenmiş bir resmî başlangıç tarihi olmamakla birlikte, Sanayi Devrimi'nin, kuramsal anlamda bir kültür politikası oluşturabilmesi için sola pratik olanak tanıdığı söylenebilir. Sanayi Devrimi'nden günümüze değin süren aşamaların vardığı nokta hâlâ bir takım belirsizlikleri içinde taşımasına karşın, sosyalist kültürün büyük oranda «incelmeye» başladığına, artık kendi yaşam normlarını özgürce ortaya koyabildiğine tanık oluyoruz. Sosyalist olmayan bir toplumda bunun zorluğu ortada. Özellikle pratik içinde yaşanan bir yığın karmaşanın hemen tanımlanması ve yerli yerine oturtulması zorunluluğu, «kendine yabancı bir düzende» yaşayan sol bireysel açısından önemli sorunları gündeme getirmekte. Belli bir tarihsel birikimi içinde taşıyan sol için, bu birikimin ne ölçüde kullanılabileceği sorunu da kuramsal düzeyde tartışılmalıdır. Solun özellikle Türkiye'de yaşadığı başlıca sancı budur. Sosyalist bir kültürün çizebileceği bir sınırı olmalı mıdır, yoksa bu sınır insanı ilgilendiren her değeri kuşatacak denli geniş, özgür ve aynı oranda karmaşık bir «mevzi»ye mi dönüşmelidir?...

Sol kültür, insansal, ahlakî, cinsel ve estetik açıdan, varolan tüm egemen kültür anlayışlarından daha yoğun, duyarlı ve eksiksiz bir yapılanmayı içermelidir. Tarihsel birikimini özgür kuşaklara örselenmeden, fakat eleştirellik süzgecinden geçmiş biçimiyle aktarabilmesinin önkoşulu da budur.



L. Althusser

GİDEN KİM KALAN KİM

zaman atlarını kırbaçlıyor durmadan
bilsek de bilmesek de
düşüyor bir bir takvim yaprakları
(—istesek de istemesek de—)
her yüz çığlık çığlığa bir sessizlik
kim ne derse desin
ilk küfreden şair Fikret miydi bu şehire
sevsek de sevmesek de
gün sigarasını söndürdü tablasında akşamın
giden kim kalan kim

(—altı'da iskelede olmalıyım
bu saatte ancak
kart kullanıyorum dolmuşa binemem
kaç çaydı dört mü
ben veririm

kötürüm bir hevesle kalkıyorum masadan
ellerini tutmaya vaktim yok)

ilk küfreden şair Fikret miydi bu şehire

içimsıra çoktan emeklemeye başlamış bir çocuk
gün gelir elbet doğrulur ayaklarının üstüne

ENVER TOPALOĞLU

NOTLAR

1) Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Dost Kitabevi Yay., Ank: 1984, Çev: Ünsal OSKAY, s. 50.

2) İbid., s. 163.

3) Sol bir kitle kültürü oluşturabilmenin «manifestosu» daha '79'larda hazırlandı. **Engin Ergönültaş**, «Arabesk» sorununu irdelerken, şunları önerdi: «... Minibüs müziği denen müzik türünün böylesine korkunç bir hızla yaygınlaşabilmesinin altında, bu müzik türünün içerdiği çeşitli motiflerin toplumumuzun yapısıyla bir «denk düşmesi» durumunun varolduğunu belirttik. Hızla yaygınlaşabilmek, mesajını kitlelere ulaştırmak isteyen ilerici bir sanatçı «bu müzik biçiminin» içerdiği, kitleleri kendine kolayca ısındırmayı becerebilen motifleri bilinçli bir biçimde kullanamaz mı? (...) Komünist partilerin yayımladığı magazin, moda, çocuk dergileri bile var. Yığınları burjuvazinin etki alanına bırakmak yerine, her alanda yer alıp kitlelerle çok yanlı ilişkiler kurabilmek çok önemli bir görev.» (**Devrimci Savaşımda Sanat Emeği**, Mayıs 1979, sayı: 15, s. 16).

Türkiyeli sanatçının, işinin kuramsal yanıyla ne ölçüde ilgilendiği ortada değil mi?...

4) Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Eleştiri Yay., İst: 1983, s. 29.

5) Ahmet Oktay, bir gerçeği saptıyor: «Sol söylem 1969'lardan bu yana hemen hemen tüm çözümlemelerini bir aldatılmış kitleler varsayımı üzerine temellendirmektedir. Oysa aldatılmış varsayılan insanlar, özgül ve somut koşulları içinde kendilerince düşünebilen, düşüncelerine göre davranan farklı ama somut bireylerdir. Dolayısıyla durumlarını ve bilinçlerini anlık ve radikal müdahalelerle hemen değiştireceklerini ummamak gerekir.» (**Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, B/F/S Yay., 1986, s. 16).

6) Kültürün, yalnızca varolan değerleri koruma amacı taşımadığının; yeni yönelimlere girmesi ve kalıcı olabilmesinin «değişme dinamiği»ne de bağlı olduğunun anlaşılması gerekiyor. Bir yandan, maddi kültürün önemli oranda kazandırdığı yeni tip yaşantı örüntüleri; diğer yandan, geleneksel kültürün tutucu ögeleri, hem toplumda marjinal insan tipi yaratıyor, hem de pek çok çelişkinin gündeme gelmesine neden oluyor. Marjinal insanlar bir yandan geleneksel kültürlerinden «ödün» vermeme uğraşını bir tutucu süreç biçimine dönüştürürlerken, diğer yandan, yeni sanayi kültürü bu insanlara kendi özelliklerini kabul ettirebiliyor. Çağımız insanının bu «trajik kabulü», aynı zamanda, yenileşmenin özellikle sol kültür açısından da— zorunlu bir süreç olduğunun önemli biçimde duyuruyor. Bir toplum, altyapısal değişimine kültürel dinamiğini eklemleyemediği zaman, geriye marjinal insan ve toplum tipleri kalıyor.

Caz'a neler oluyor?

HAKAN BİLAL

1891 yılında New Orleans'da zenci berber *Buddy Bolden*, kornetini eline alıp cazın ilk notalarını üflemeye başladığında, yarım yüzyıl sonra bu müziğin böylesine gelişip evrenselleşeceğinin, herhalde bilincinde değildi. Duygusal yatağını, insanın iki temel çelişkisi *hüzün ve neşe*'nin oluşturduğu bu müzik, bir çok farklı ve çelişik değerlendirmelerle karşı karşıya.

Caz, günümüzde salt müzikalite çerçevesi içerisinde değil, belki her sanat türünde olduğu gibi, bir müzik türü olarak ideolojik politik platformda da sıkça tartışılıyor. Seviliyor sevilmiyor, anlaşılmıyor, vb. Ama, Türkiye'de de, üzerinde konuşulmaya başlanan, konserleri hemen hemen ağzına kadar dinleyici dolduran bir tür. Üstelik, üzerine kitaplar da yazılmaya başlandı. Ancak, bir genellemeyle göze ilk çarpan şey, cazın salt bir tarihçe olarak sunulup, yazarının görüşlerine uygun şekillere büründürülerek, yeterince incelenmeden ele alınması. Bunda, hiç kuşkusuz, caz konusundaki literatürün ülkemizde yeni yeni oluşmaya başlamasının payı var. Herhalde bundan olmalı, bu konuda yapılan çok az çalışma, bu yeni oluşun rantını topluyor. Sonuç: Caz dinleyicisini değil de, cazı merak edenlere son derece kolay ve ansiklopedik bilgiler sunan bir tembellik.

Başındaki «eleştirel» nitelemesiyle bir «umut» vaadeden Erdal Göksoy'un *Eleştirel Caz Tarihi*» türündeki *Caz, Hüznün Müziği* gibi sadece bir tarihçe vermekle ve bu *hapları*n arasına sıkıştırılmış tıkız görüşleriyle, cazın günümüzdeki tıkanıklığını açıklamaktan ısrarla uzak duruyor. Caz adına söylenen en önemli «yorum»lar, cazcıların nevrotikliği, cinsellik dahil, hatta en başta cinsellik, bütün bastırılmış duyguların sanata yansıması gibi Freudiyen görüşlerden ibaret. Kitap son bölümde de caz eleştirisinde bir «yöntem» veriyor bizlere. «Diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi, eleştirinin caz'da çok önemli bir yeri vardır. Caz eleştirisinde de temel amaç değerlendirme olmalıdır. Bir caz eleştirmeninde hem yetenek, hem sezgi, hem de yalnızca müzik alanıyla belirlenmeyen yoğun bir kültürel birikim olması gerekir». Bunun ne bir yöntem, ne de bir yönelim olduğu söylenebilir. En iyimser deyimle Erdal Göksoy, «ölmeden beş dakika önce sağdı» diyor. Söylediği başka bir şey yok. Bu, Türkiye'de *caz literatürü*'ne bir katkı mıdır? Bu kitap çok satıyorsa eğer, ki öyle olduğunu biliyorum, buna şaşırmamalı.

Erdal Göksoy, caz eleştirisinde «kültürel birikim olması gerekir» diye yazıyor. Toplumsal Kurtuluş dergisi'nin Eylül 1987 sayısında yayımlanan «İkinci Lale Devri veya Festivaller Ülkesi Türkiye» yazısında ise, cazın kültürel bir birikime gerek duymaksızın da dinlenebileceği belirtiliyor.

Bunlara, nerdeyse bir slogan haline gelmiş «Caz Amerika'nın malıdır» yanılsaması da eklenebilir.

Evet, cazın Amerika'da doğduğu bir gerçek. Ancak, çok açık, bir okul olarak girdiği her ülkenin geleneksel müzik yapısı ile renklendiği, geliştiği de ortada.

Bu aşamada şunu söyleyebilirim. Cazın doğuşunda önemli ölçüde «sınıf» karakteri göstermese de bir «işçi kültürü» var. Eleştirmen Robert Goffin de *Jazz from Congo to Metropolitan* adlı çalışmasında bunu belirtiyor: «Bu yeni müzik biçiminin en başında zenciler, dudaklarını beyaza, yüzlerini daha da siyaha boyayıp, bir kaç sent kazanmak için müzikli bir güldürüyü sergilerken rag müzik de bu doğrultuda gelişiyordu. Bu *proleteryanın* (vurgu benim) bir sembolü, duyarsız burjuvazi tarafından boğulmaya bir tepkiydi. Bu iki unsurun bir manifesto şeklinde ortaya çıkması New Orleans entellektüellerini ve beyazları şaşırtıyordu.»

Cazın doğuşunda, işçi sınıfı «kaçınılmaz olarak» vardı ama, daha sonra Amerika'nın *populer* müziği haline gelmesiyle, randevuevlerinden «nezih» dans salonlarına kadar aranılan bir müzik oldu. Ancak, artık batıda üretilen caz, özellikle son yıllarda belirgin bir tıkanıklığı yaşıyor. Evet, üretilen bir *caz*, kuşkusuz var. Bir sonuç olarak yazılması gereken gerçek şudur. Batı'da caz adına yapılan, teknik gösterilerdir. Bir kaynak aramak anlamında, doruk, doğu müziğine yönelişiyle Mc Laughin'in Mahavishnu topluluğuydu. Artık çok gerilerde kaldı.

Peki, sosyalist ülkelerdeki caz?

Sovyet cazcıları; Vladimir Chekasin Dörtlüsü, Anatoly Vapirov Dörtlüsü, Sergey Kuryokhin, Ganelin Üçlüsü gibi sanatçı ve gruplar... Batı bugün ezgisel, teknik, armonik olarak en duyarlı cazın Sovyet cazcıları tarafından üretildiğini farkediyor. Barry Mc Rae, Jazz Journal'de «Free-caz stili önceleri Sovyetler' de bir taklit olarak üretilirken, şimdi batının çok ilerisinde bir yerde» diye yazıyor.

Blues gitaristi B.B. King, «bir çok Sovyet müzisyenini dinledik ve hatta bir kaçıyla jam-session bile yaptık. Müziği hissedişleri beni çok etkiledi. Hâlâ, nasıl böyle hissedebiliyorlar bilmiyorum, ama hissediyorlar» diyor.

Ganelin Üçlüsü'nün Avrupa konserlerinden sonra, eleştirmenlerin birleştiği bir nokta var: «Canlı», «en iyi organize edilmiş», «en duyarlı» caz.

Batı'da, özellikle İngiltere'de, hemen her caz dergisinde, Down Beat, Jazz Journal, ya da Melody Maker, Sovyet Caz'ı üzerine birden fazla «övgü» var. Ancak, bu övgülerin arkasında, söz birliği edilen bir de eleştiri var. Batı, ya da gelişmiş «plak endüstrisi», sovyet cazının, Sovyet Yönetimi' ne rağmen geliştiğini düşünüyor.

Caz eleştirisinin yanına bir de plak yapımcılığı işini ekleyen Leo Feigin'in sıkıntısı, Sovyetler Birliği'ndeki müzik üretiminde devlete bağlı VAAP (Birleşik Telif Hakları Ajansı) dışında bir ajansın ve dolayısıyla «özgür seçim» in olmaması. «Tüm bu zorluklara karşın, bütün şartları zorlayarak son derece güçlü bir sanat dalı haline geldi» diyor Feigin.

Kapitalist plak sanayi içerisinde, batıda üretilen müziğin, konumuz özelinde de cazın trajedisi, tam da bu noktada başlıyor.

Örneğin İngiltere'de müzik piyasasında etkin olan plak şirketleri dört ana grupta toplanmakta: İlk grupta, büyük şirketler var. EMI, CBS, RCA, WEA, Polygram gibi uluslararası şirketler. İkinci grupta, Mute, Stiff, Rough Trade vb. gibi büyük bağımsız şirketler var. Flying Records gibi bağımsız şirketler üçüncü grup. Dördüncü grupta da küçük bağımsız şirketler var. İrili ufaklı ve isimleri sürekli değişen, batan çıkan şirketler.

Genel olarak müzik üretimi ve buna bağlı tüm reklam, yayın ve pazarlama olanaklarını ilk gruptaki şirketler ellerinde toplamakta. Basında, TV'da bu şirketler, istedikleri plakları, istedikleri kadar tanıtmakta ve dinletmekte büyük bir potansiyele sahipler. İngiltere'de, yanlış duymuyorsunuz, yılda 500 milyon plak satılıyor. Ayrıca ihracatı da büyük gelir getiren popüler müzik üreten şirketlere devlet desteği sağlanması da bir politika. *Sky Trax* ve *Super Channel* gibi Avrupa'nın hemen her ülkesine yayın yapan İngiliz uydu TV kanalları, yayın saatlerinin büyük bir bölümünü, bu tür müziğe ayırmakta. Plak listeleri, günlük borsa gibi, bu şirketlerin hangi plaktan ne kadar satış geliri elde ettiğini gösteriyor.

Buna bağlı olarak plak şirketleri, bir müzik adamının *üretmesi gereken* müziği de belirliyorlar. «Star» olma arzusu içinde olan genç müzisyenlere öneriler niteliği taşıyan «How the Music Business Work» adlı kitabında Norena Ann Davies şöyle yazıyor: «Büyük şirketler, antlaşma yaptıkları genç müzisyenlere kendi müziklerinin seçimi ve yayınlanması konusunda hemen hiç söz tanımıyorlar. Yeni müzisyenlerin ilk iki 45'liği iyi satmazsa, albüm yapma şansı verilmiyor». Yine ekliyor: «Küçük şirketlerde plak yapmanın dezavantajları çok. Öncelikle bu plakların Radio 1'de (İngiltere'nin en çok dinlenen radyo istasyonu -HB-) ve yine reklam, basın ve plağın her türlü tanıtımı hakkında bir güçleri de yok».

Kapitalist plak sanayi, açıklıkla ortada olduğu gibi, müzik üretimini kendi «vahşi» yasalarıyla belirliyor ve bunun adı «demokrasi» oluyor.

Feigin'in görmezden geldiği, kuşkusuz bir plak yapımcısı olmasından da kaynaklanarak, budur.

Bugün artık cazı, bütün bu popüler müzik piyasasındaki amansız borsa oyunlarından soyutlamak olanaksız. Anlaşılması, gerçekten geniş bir kültürel birikim gerektiren bu müziğin, kulakları «direniş türküleri» adına «son âşık»lara alıştırılan, alışan kültürlerde dinleyici bulması gün geçtikçe zorlaşıyor. «Biz» «son âşıklar»a mahkûm ediliyoruz, batı makinelerle üretilen müziğe. Sadece, kapitalizmin vahşi yasaları değil, caz müzikçilerini aynı zamanda bu durum da olumsuz olarak etkilemekte. Günümüzde müzikal duyarlığını plak olarak tüketime sunmak isteyen caz müzisyeninin plak yapabilme şansı, getirebileceği teknik yenilik ile doğru orantılı. Kuşkusuz müzikal tekniğin ilerlemesi, gelişmesi adına sevindirici bir şey bu ama, sonuçta bunun bedeli çoğunlukla müziğin feda edilmesi oluyor. Cazın önemli isimleri Miles Davis, Oscar Peterson, Joe Pass, Stephan Graphelli, Chick Corea vb. dışında artık yeni isimler yok. Ya da en azından bu düzeyde kesinlikle değiller. Dinleyici, popüler müzikteki borsa yarışma koşullu olarak, cazda da, teknik bir yarışı tüketiyor. Sanki bir koşu var ve en duyarlı *icra eden* değil, en hızlı *çalan* alıcı buluyor. Kuşkusuz bu gelinen yer, konserleri de etkilemekte. Dinleyici, sabırsızca, sanatçıyı teknik bir gösteriye zorluyor. Örneğin, Ankara'da, Larry Coryell, Philip Catherine ve Seranito gitar üçlüsünün konserini izleyenlerin belleğini yoklamak istiyorum. En fazla ilgiyi, yani alkışı, en fazla sürat yapan Coryell toplamıştı. Oysa, bir çok notayı doğru çalamadığı gibi, sürekli aynı gamlar üzerinde doğaçlama yapıyordu.

Cazda doğaçlamanın yeri, «biraz caz koklamış» hemen herkes tarafından biliniyor. Ancak, artık doğaçlamanın da mekanik bir üretim olmaya başladığı söylenebilir. Batıda 70'li yıllardan sonra, bizim pop-caz olarak bildiğimiz müzik türünden çıkan bir caz oluştu. Buna «formula-caz» adı veriliyor. Sanatçı, önceden yazılmış *formüle* uygun olarak çalıyor. Aynı anda yapılan senkoplar, unisonglar ve notayla önceden belirlenmiş doğaçlamalar güzel bir teknik dinleti görünümünde olsalar da duyarlık ve doğaçlamaların canlılığı gitgide

kayboluyor. Örneğin çok hızlı ve özgün bir teknikle (staccato) gitar çalan Al di Meola, yıllarca böyle bir müziği son derece yetkin bir şekilde yaptıktan sonra, sınırlarında ve doğaçlamalarında daha özgür olabileceği bir arayışa yöneldi. Ne var ki, adının onca büyüklüğüne karşın, yukarda sözünü ettiğim «sürat»i terkedince, satış grafiğinin düşmesini engelleyemedi. Evet, kendi plaklarını kendi finanse ediyor.

Son bir örnek de, genç bir gitarcı, Stanley Jordan. İki ayrı gitarcının ancak çalabileceği notaları, geliştirdiği, gitarda devrim sayılabilecek bir teknikle tek başına veren bu genç gitarcının doğaçlamalarını aynı güzellikte bulmak çok zor. İlk albümünün açılış parçası olan, daha önce bir çok cazcı tarafından yorumlanmış Beatles'ın Eleanor Rigby'si Jordan'ın teknik başarısının gölgesinde, son derece mekanik bir doğaçlama ile yorumlanmış.

Şöyle bir toparlama yapabilirim. Caz, teknik çılgınlığıyla bir *düşüş* yaşıyor. Bu teknik çılgınlığa zorlanışında, kapitalist plak sanayi ve bizzat bu tüketim toplumunun koşullandırdığı dinleyici, önemli bir etken. Özellikle cazda, salt tekniğin biçimlendirdiği bir müzik, hâlâ «dinleyici»yi heyecanlandırıyorsa, bizzat heyecanlananlar cazda bir *düşüş* olduğunu kabullenemeyeceklerdir kuşkusuz. Ancak yine de, tekniğin bir *araç* olduğunu görenler de farkındalar: Caz, artık hüznün müziği olmaktan çok uzak.

Cazın neşesine gelince... Ne gelmesi! Biz geldikçe o gidiyor.

«DAYANILMAZ HAFİFLİKLER»

ALIŞIRSINIZ MİRİM, SİZ ONA DA ALIŞIRSINIZ...

«Yerli ya da yabancı eserlerin basım öncesinde gözden geçirilerek ön düzeltmelerin yapılması, yayınevlerimizin böyle bir alışkanlık edinmesi ise hayal gibi bir şey. (...) Batı'da varolduğunu, yapıldığını söyledikleri böyle bir uygulamayla karşılaşsaydım ne yapardım diye düşünüyorum. Değiştirilmek, çıkarılmak, eklenmek istenenleri kabul eder miydim, etmez miydim? Duruma bağlı. Yasal sakıncalara, dilbilgisel yanlışlara evet. Gerisine hayır. Çünkü biz yazarlar, burnumuzdan kıl aldırtmayız. Alışık değiliz buna.»

Adnan Özyalçıner
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

...Kİ TARİHİMİZ *DİRENEN ŞAİRLER* TARİHİDİR... VALLAHİ!...

«Şair kendi ayakları üzerinde durur ve destek istemez. Unutmayalım ki, şiir kapitalizm ile asla uzlaşamamıştır.»

Tuğrul Tanyol
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

PATRON OLSUN DA, ÇAMURDAN OLSUN!

«Artık yayıncıların esnaf anlayışından patron anlayışına yükselmelerinin zamanıdır.»

Ahmet Altan
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

ÜSTELİK HEM TÜTÜN BAŞ FİYATINI BELİRLEMEMİŞ, HEM DE ASGARİ ÜCRET TESBİT KOMİSYONU'NA KATILMAMIŞTI!

«Oysa bence Nazım'ın asıl eleştirilmesi gereken yanı, ülkenin özgüllüğü bağlamında ulusların kendi kaderlerini tayin hakkı sorununa kayıtsız kalışıdır. (...) Bu, Nazım'ın başlıca eksikliği ve en büyük yanılgısıdır.»

Ahmet Kerem Çebi
Yeni Aşama, Kasım 1987

ABİ, BIRAK TEVAZUYU YAAA!.. «NE YAPMALI»YI DA SEN YAZDIN ASLINDA!

«Bana olan hayranlık da uzun vadede insanları bir 'sınıf bilinci'ne vardıracaktır. (...) Gençler eskiye göre daha sağlıklı yaşıyorlar ve düşünüyorlar. Bu insanları kazanmak, belli bir sınıf bilincine vardırmak istiyorum. (...) Ahmet Kaya, Türkiye'de devrimci sanatı oluşturacak, söz veriyorum, mutlaka oluşturacak. Bunu benden başka kimsenin de yapacağını sanmıyorum.»

Ahmet Kaya
Söz, 14 Kasım 1987
(Alp Buğdaycı'yla yaptığı konuşmadan)

BU HALK DA Bİ TUHAFLAŞTI..

«Düşün, Yusuf Ziya, 7 - 8 bin satan bir derginin sahibi ve şair olarak tanınıyor. Şimdi ben gazeteci olarak bugün ondan daha ünlüyüm, daha çok tanınıyorum. Önemli bir gazetenin fıkra yazarıyım. Şu kadar şiir kitabım var. Ama öyle bir itibar, saygı görmüyorum. Başka türlü bir itibar görüyoruz elbette, ama o dönemde onların gördüğü itibarı bugün kimse, hiçbir şair görmüyor. Toplum eski itibarı göstermiyor şairine.»

Mehmed Kemal
Cumhuriyet, 27 Ekim 1987
(Atilla Özkırımlı'yla yaptığı konuşmadan)

12 MART'IN KÜLTÜR BAKANI: «NOBEL'SİZ NÂZIM NEDİR Kİ?»

«Ama diyelim ki, koşullar ve engeller ne olursa olsun, Nobel 1968'de ya da 1975'de, ya da 1982'de Nâzım'a verilmişti... Armağanın ardından, büyük küçük birçok ülkelerde, ciltler dolusu Nâzım Hikmet'ten çeviriler yayınlanacaktı. Çeşitli dillerde yüzlerce tanıtma yazısı, bilimsel inceleme, araştırmaya dayanan makale çıkacaktı. Edebiyat bilginleri, Nâzım'ın sanatı konusunda kitaplar hazırlayacaktı. Evet, belki Nâzım'a Nobel gerekli değildi, ama gerçekleştiği takdirde, ününü yaymak bakımından büyük yararlar sağlayabilirdi.»

Talât Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

«NOBEL'SİZ YAŞAR KEMAL NEDİR Kİ?»

«Devletimiz, vakıflarımız, Türk Üniversiteleri ve yabancı üniversiteler, Yaşar Kemal'in eserlerini seven yabancı ünlü yazarlar elbirliğiyle «Yaşar Kemal'i değerlendirme» çabasına girişmeliydi. Bu çapta bir yazar hakkında, sadece kitapları çıktığında günlük basında kısacık eleştirilerle yetinilmemeliydi. Sempozyumlar, TV belgeselleri, yayın etkinlikleri düzenlenmeliydi. (...) Yaşar Kemal dağ gibi bir yazar... Dağlar gibi yerliyerinde olduğunu biliyoruz ve ihmal ediyoruz onu. Nâzım'ın Nobel'siz ölüp gitmesi büyük kayıp olmuştur. Yaşar Kemal'in Nobel'i kazanıp uzun ömürlü olması, hepimizin umududur. Ama, iş umutla bitmez: Bu uğurda ne yapabilirsek yapmalıyız.»

Talât Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

HAY, NOBEL'SİZ KAL E Mİ!

«Nobel Armağanı'nın en önemli yararı, Türk edebiyatının dünyadaki yerini genişletmek bakımından olurdu. Her şeyden önce, Türkiye'de edebiyat olduğunu hâlâ bilmeyen sayısız yabancı okur, «Nobel'e lâyık» bir yazarımız bulunduğunu öğrenmekle kalmaz, o yazarı yetiştiren kültür konusunda da bilgi edinirdi.»

Talât Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

FAZLAYSA, TALÂT BEY BİRAZ «EVRENSEL» RİCA EDİYOR!

«Gerçekten ülke ufuklarında olduğu kadar, evrensel düzeyde de saygınlığı olan bir birikim ve kültürlenme sürecine girildiği, hem sanatta, hem de politikada dünyayla tanışan isimlerimizin kabul görmeşinden bellidir.»

Broy, Kasım 1987
Başyazı

GELİN CANLAR, N'OLURSUNUZ BİR OLALIM!

«Geleneğin sanattan politikaya, felsefeden ekonomiye bir bütünlük içinde halkalanması, yenilenmeye bu ilkeden yönelinmesi, solun tarihinde iki biçimde yer alan bölünmüşlüğün de aşılmasıyla umut verici ve kucaklayıcı bir kültürel süreci gerçekten başlatabilir.»

Broy, Kasım 1987
Başyazı

VİLADİMİR VİSSOTSKİ

LEYLEKLER

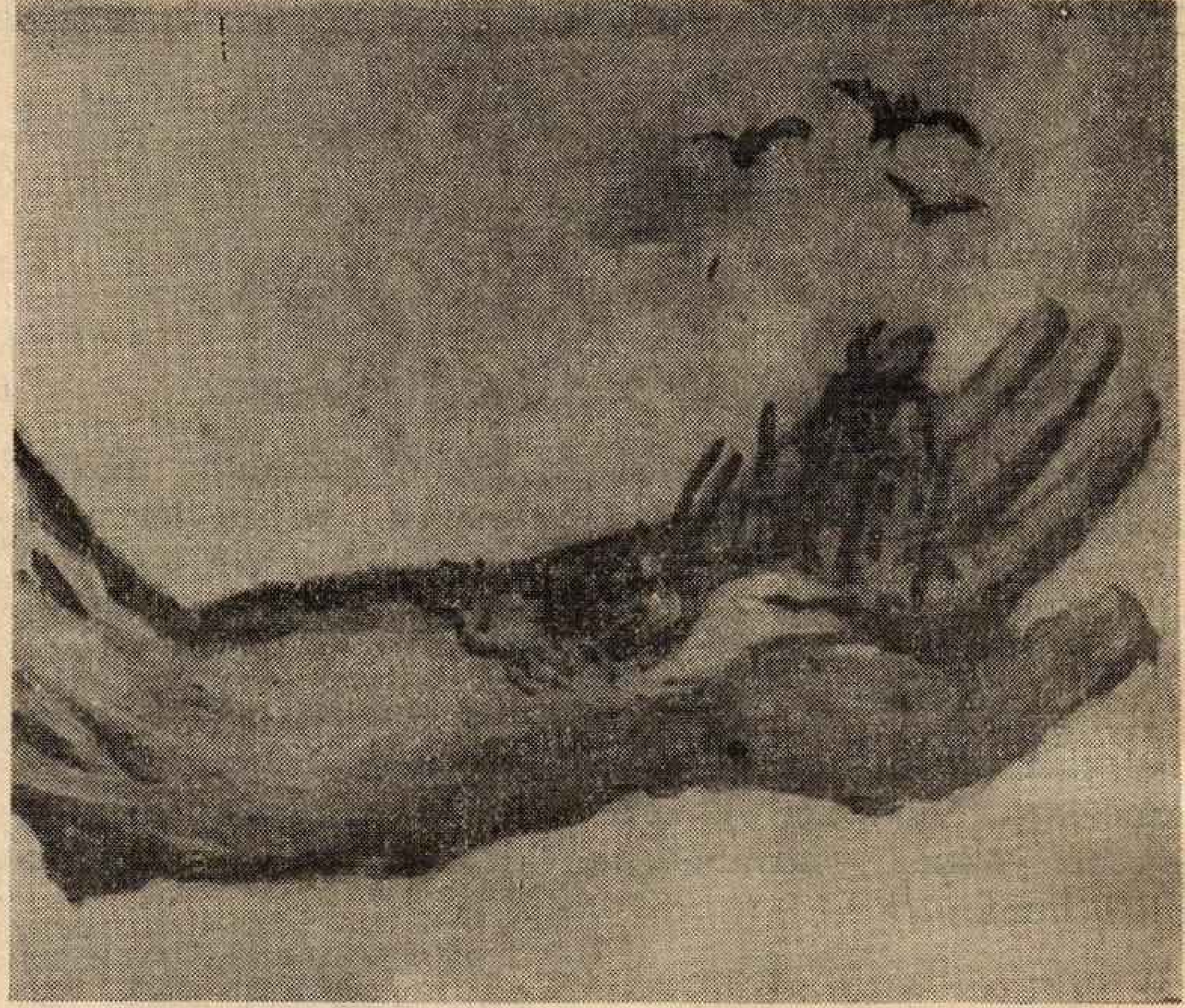
Gökyüzü bugün
pürüzsüz
Fakat artık heryanda tankların zangırtısı.
Ve toprağımızda bir homurtu,
Çamsakızları yapışıyor ağaçlara—
hüzünle,
Yükseliyor duman ve kül
bir azap tıpkı
Ne yazık! Leylek de yuva kurmuyor bu yıl
damda.

Başaklarsa birer kehribar sanki, öyle parlıyor
Yakın mı hasat?
Hayır! Hayır, boşuna
bunları boşuna ekmişiz, anlaşıldı.
Ne demek oluyor ki hem, kehribar gibi parlamak?
Yangın! Hızla yayılıyor tarlalara.
Her şey sinmiş bu uğursuzluğun karşısında.
Ötücü kuşlar yok artık,
yalnızca kargalar.

Ağaçlar toz içinde—
güze giriyoruz sanki.
Bildikleri şarkıları da unuttular,
Sevgiye hayır!
Nefretin artan önemi
Asıl gerçek o değil mi?
Bir azap gibi yükseliyor duman ve kül,
Ne yazık! Leylek de yuva kurmuyor damda
bu yıl.

Ormanın bildik uğultusu yükseliyor
ağaç tepelerinden
Ama sızlanmakta su ve toprak.
Ah! Bir mucize olsa şimdi.
Orman, bir savaşın önsesiyle inliyor
Ve herkes bu uğursuzluğun önünden doğuya
kaçıyor.
Ötücü kuşlar da yok artık—
Leylekler de...
Boşluk çeşit çeşit koruyor sesleri
İşte! İnliyor, titriyor,
Hatta nal sesleri, tepinmek
Ve eğer bağırıyorsa biri— fısıldıyor diğeri.
Herkes doğuya çekildi önünde
bu uğursuzluğun.
Ve damlarda değil artık
Leylekler.

(Beyaz Rusya'da leylek, barışın simgesidir.)



Georg Baselitz

KARANLIKTA

Önümüzde karanlık— Dur!
Orada duvar, kıpkızıl batan güneşler duvarı
Duvarı ters rüzgârın, kamçı yağmurun
Ve dikenli yolların.
Orada yabancı sözcükler
Orada kötü söylentiler dönenir
Orada aptalca rastlaşmalar
Orada yandı çayırlar, kurudu.
Ve izler, ne yazık, yitip gidiyor
Karanlıkta.
Orada güçlüklere direnmenin kanıtı: Kavga
Ve sis ve rüzgâr ve dalgaların kayalara çarpması.
Temposunu yitiriyor yürek
Dura dura atıyor artık.

Orada sesler ve renkler sahte
Başka bir çarem yok ama:
Orada, karanlıkta ihtiyaç var bana
Zaten de vız gelir!— gün kavuşmakta aydınlığa.

Çeviren: SEMA ÇUTSAY

EDEBİYAT DOSTLARI
AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. **Yazışma Adresi**: Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı: ÖZAL Basımevi **Dağıtım**: Etkin Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi**: 600 TL. **Yurtdışı**: 3 DM. **Yıllık abone bedeli**: 6000 TL. **Yurtdışı yıllık**: 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.